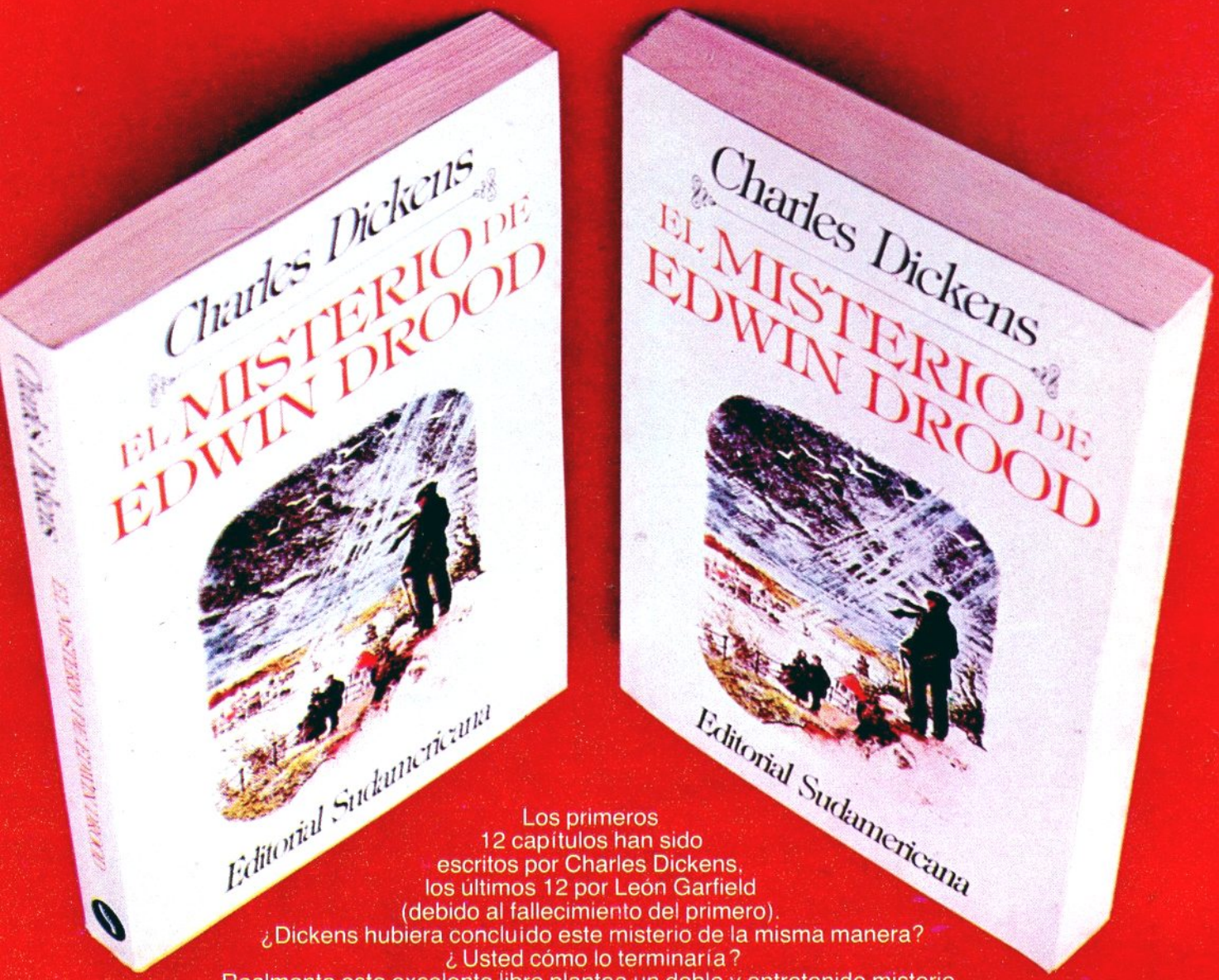
Vuelta 8
SUDAMERICANA

REVISTA MENSUAL / AÑO I / MARZO 1987 / A 4.- / URUGUAY N$ 4,50

LITERATURA ARGENTINA ACTUAL: UN PANORAMA

Sergio Bizzio / Martín Caparrós / Luis Chitarroni / Jorge Dorio
Daniel Guebel / Telma Luzzani / María Martoccia / Elsa Osorio
Jorge Panesi / Matilde Sánchez / Luis Thonis / Marcos Lucio Victoria

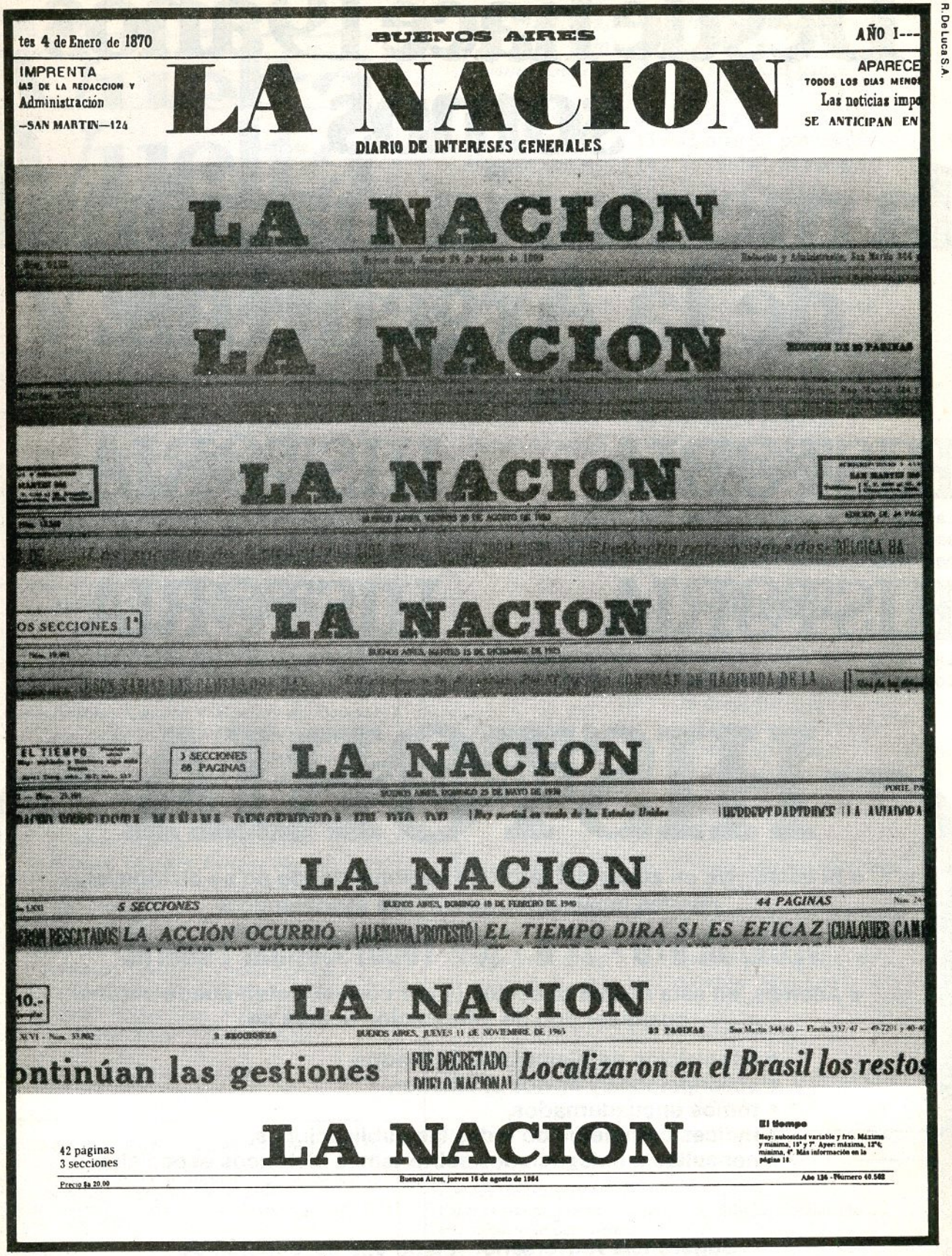
Un misterio doble



Los primeros
12 capítulos han sido
escritos por Charles Dickens,
los últimos 12 por León Garfield
(debido al fallecimiento del primero).
¿Dickens hubiera concluido este misterio de la misma manera?
¿Usted cómo lo terminaría?
Realmente este excelente libro plantea un doble y entretenido misterio.

EDITORIAL SUDAMERICANA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



LA NACION. Desde 1870 marca el ritmo del periodismo argentino.

R. De Luca S.A.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Desde hace 19 años somos la memoria nacional de la Argentina.

HISTORIA TODO ES

La revista testimonial que, en lenguaje claro y sencillo, enfrenta los temas de carácter tabú, sin necesidad de rendir tributo a ideología alguna.

HISTORIA TODO ES

Pasado, presente y futuro del país. Instrumento necesario, racional y esclarecedor, para comprender con más profundidad a la Argentina.

HISTORIA TODO ES

La documentación seria, únicamente comprometida con la verdad histórica de la Patria.

HISTORIA TODO ES

La revista mensual que dirige FELIX LUNA.

HISTORIA TODO ES

- **Si usted vive en zonas del territorio nacional donde no se distribuyen revistas localmente, suscríbase escribiendo a**

FLORIDA 910 - 7º B - (CP 1005) Capital Federal

- **Además, en esta misma dirección (y por correo), usted puede obtener cualquier tipo de información acerca de:**

  - **adquisición de ejemplares atrasados,**
  - **suscripciones y envíos al exterior,**
  - **tomos encuadernados,**
  - **índices completos de todas las publicaciones,**
  - **consultas e indagaciones sobre temas históricos especiales.**

Sugerencia Aniversario: regale una suscripción de

HISTORIA TODO ES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Vuelta

Volumen I / Número 8 / Marzo 1987

Director: *Octavio Paz*
Vuelta de México
Subdirector: ***Enrique Krauze***
Secretario de Redacción: ***Aurelio Asiain***
Jefe de Producción: ***Jaime G. Velázquez***

Vuelta Sudamericana
Secretario de Redacción: ***Danubio Torres Fierro***
Asesor Editorial: ***Enrique Pezzoni***

Consejo de Colaboración: *Adolfo Bioy Casares*
Natalio R. Botana • Guillermo Cabrera Infante
Julieta Campos • Juan Gustavo Cobo Borda
Pablo Antonio Cuadra • Haroldo de Campos
José de la Colina • Jorge Edwards
Salvador Elizondo • Enrique Fierro
Juan García Ponce • Jaime Gil de Biedma
Pere Gimferrer • Alberto Girri
Ulalume González de León • Juan Goytisolo
Roberto Juarroz • Juan Liscano
Eduardo Lizalde • Enrique Molina
Alvaro Mutis • Silvina Ocampo
Olga Orozco • José Miguel Oviedo
Gonzalo Rojas • Alejandro Rossi
Alberto Ruy Sánchez • Severo Sarduy
Fernando Savater • Tomás Segovia
Guillermo Sucre • José Miguel Ullán
Mario Vargas Llosa • Ida Vitale
Ramón Xirau • Gabriel Zaid

Danubio Torres Fierro 6 Presentación
Daniel Guebel 7 La salud del padre
8 Los sesenta
Luis Thonis 12 Poema
13 Contra los provervios
Matilde Sánchez 14 La ciudad, el cuerpo
16 Una crítica de la democracia
Sergio Bizzio 21 Poemas
22 Un general contento
Jorge Panesi 23 La música interior del yo
Elsa Osorio 29 El hombre de Balmes
30 La realidad literaria
Jorge Dorio 32 Nightmare (fragmento)
32 El poeta y el guerrero
Luis Chitarroni 34 Miseria de un real
36 El lector perplejo
Martín Caparrós 39 Patmos
40 Los nombres, las fechas y los datos
41 Cuentos chinos
Telma Luzzani 43 "La oscuridad es otro sol": una respuesta que no llega
46 Una elaboración imaginaria
Marcos Lucio Victoria 48 Aritméticas de una mujer antigua
49 El desorden y la coherencia
María Martoccia 50 Cuatro jornadas
54 El compromiso incómodo

LIBROS

Antonio Marimón 56 *Textos cautivos,* de Jorge Luis Borges
Carlos Elizondo Mayer 58 *El espejo de Próspero,* de Richard M. Morse
Dermont Curley 60 *La luz que regresa,* de Salvador Elizondo

LA VUELTA DE LOS DIAS

Enrico Mario Santí 62 José Martí y la revolución cubana

Gerencia comercial: Editorial Sudamericana, Humberto I 531, Buenos Aires.
Publicidad: Carlos Rodrigué, Hipólito Yrigoyen 2085, 2°, 1° 1089 Buenos Aires, Argentina, Tel. 48-3414
Oficinas: Humberto I 531, Buenos Aires, Argentina, Tel.: 362-7364 - 7496 - 2128

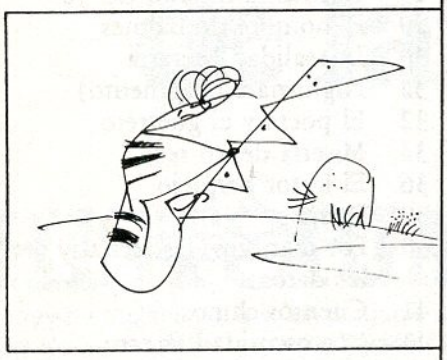
Distribuidores:
Capital Federal y Gran Buenos Aires: Brihet e hijos S.R.L., Viamonte 1465, Buenos Aires • **Interior:** DIPU S.A., Azara 225/35, 1267 Buenos Aires • **Suscripciones:** Carlos Hirsch S.R.L., Florida 165, 4° piso, Of. 453, Galería Güemes, Buenos Aires. • Taller de Fotocomposición y Películas: Graffit • Impresión: Talleres Gráficos Julio N. Balbi. • I.S.S.N. N° 0326-8187.

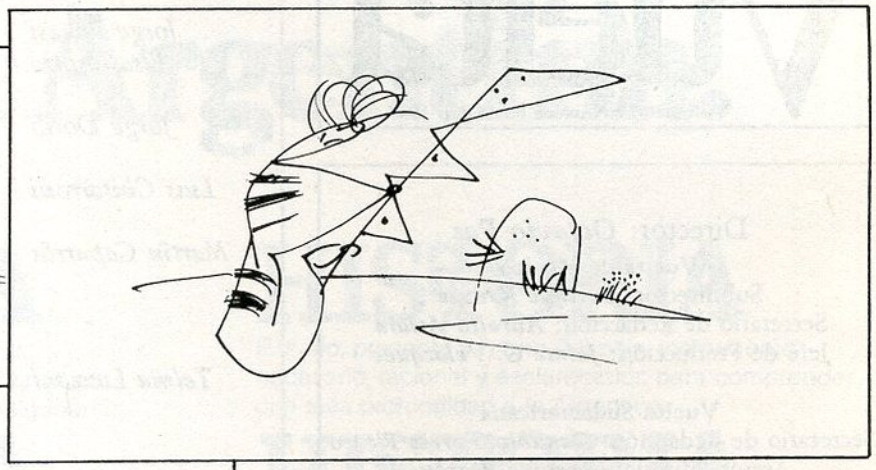
Portada: Roberto Pazos: Dibujo.
Pazos es argentino y tiene 28 años. Los dibujos que ilustran este número le pertenecen.

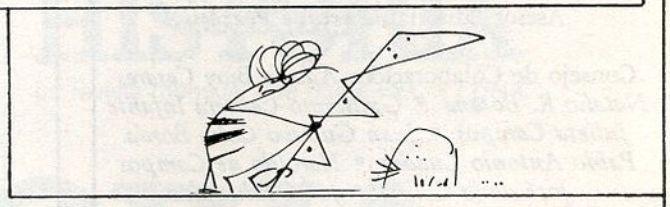
CORREO ARGENTINO CENTRAL B
TARIFA REDUCIDA CONCESION N° 1316
FRANQUEO PAGADO CONCESION N° 4396

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PRESENTACION







Este número de *Vuelta Sudamericana* está dedicado, casi íntegramente, a ofrecer un panorama de la literatura que escriben en la Argentina de hoy quienes tienen entre 25 y 35 años. No se trata, aclaremos, de una visión pormenorizada, completa, exhaustiva: es, apenas, un muestreo, y se dará por satisfecho si en él aparecen, aquí y allá, algunos rasgos y ciertos indicios que permitan detectar caminos, síntomas, tendencias: eso, en fin, que se llama el espíritu de un momento. Lo interesante de una tarea como ésta hay que encontrarlo —creemos— en que propone un registro (aproximativo, parcial, modesto) de la actual vida literaria y expone parte del hilo suelto de una actividad que se enreda y se desenreda a cada vuelta del tiempo. De ahí, entonces, que importe, y mucho, advertir que los doce nombres que comparecen no representan a ningún movimiento y que, por supuesto, menos deben entenderse como los ''adelantados'' de un determinado grupo generacional.

Por lo demás, a poco andar, y más allá o más acá de sus posibles convergencias, la idea de la literatura que los anima no es solidaria, uniforme. Hasta podría hablarse de un hiato que se impone sin mayores trámites. En efecto, los trabajos que caen dentro de la creación propiamente dicha (poesía, narrativa) surgen con una andadura más libre, más leve, más incontaminada, mientras que aquellos que se sitúan en el campo de la crítica adoptan un tono más cejijunto y dejan ver, en conjunto y todavía, su filiación a las corrientes que fueron dominantes, sobre todo, en los años setenta (el estructuralismo, el psicoanálisis, la teoría literaria muy de impronta francesa). Hay un dato, no obstante, que asoma como común a la mayor parte de las contribuciones: su rechazo de lo que podría llamarse la retórica de la argentinidad y, más que nada, de cualquier forma de ''compromiso'' que provenga de determinantes extraliterarias. Si muchas de las piruetas que aquí se escriben juegan en la cuerda floja —cuando no en el mero vacío— y se pasean por un sinsentido que quizás responda a síntomas de escepticismo y desaliento, el humor, la ironía y el ánimo de desolemnizar son características que deben ser bienvenidas.

No se olvide que estos jóvenes irrumpen en un momento en que el país está a medio camino entre una crisis profunda, perturbadora, y una restauración moral e institucional que apenas recorre sus primeros tramos. Allí la cultura, tan acosada, tan desnaturalizada en el desarrollo de la historia reciente, busca su lugar. Una herencia poco cómoda. En todo caso, y sin duda para bien, la mayor parte de estos jóvenes no parecen sentirse rehenes de la ''circunstancia'': se diría que la aceptan con cierta resignación y, a la vez, con esforzado espíritu de sonrisa.

Danubio Torres Fierro

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

DANIEL GUEBEL

LA SALUD DEL PADRE

Hace un tiempo publiqué la hoy justamente célebre novela "Arnulfo o los infortunios de un príncipe". El éxito imprevisto, debo confesarlo, me alejó unos meses de la soledad inherente a la vida creadora.

Fatigué mi energía en disipaciones de las que me avergüenzo, en festejos de mi triunfo que no agregaban una letra al monumento literario que hubiera debido continuar indiferente a los vientos de la fama y a los falsos amigos que estos vientos traen.

Pues bien, llegado el día que eligiese para recomenzar la humilde tarea de inmortalizar mi nombre, y el preciso instante en que me disponía al disfrute de la hoja en blanco, irrumpe mi criado en el cuarto sin siquiera tomarse la molestia de golpear la puerta y anunciarse.

—¡Sebastián! —exclamé irritado, y miré a disgusto su pata coja— ¡Dos observaciones! *Primo:* cada vez que me infieras el castigo de tu presencia, ten la bondad de limpiar de tus labios y de la solapa del jacquet esos hilos de baba que ya parecen sempiternos. *Secondo:* a punto estoy de acometer notabilísima labor y no quiero que se me interrumpa. Ignoro lo que te habrán dicho el sastre y el carnicero, pero has de saber que no estaré para ellos ni para nadie.

El fámulo se inclinó hasta tocar casi los mármoles con la frente.

—Lo lamento, señor. Se trata de un telegrama con aviso de urgente. Del sanatorio.

"Del sanatorio". ¿Pero quien se creía?... Hasta los dioses griegos conocieron los arrebatos de la ira. "¡Vete!", le dije rozando sus nalgas descarnadas con la punta del pie, y arranqué de sus manos el mensaje.

Felicitaciones reciente nombramiento Academia. Su padre grave. Traer hilo y aguja gruesos. Doctor Gotard.

Los días previos a la internación de mi padre fueron agotadores. Su mujer llamaba a todas horas a mi *office* para transmitirme su desasosiego. Aún antes de oír su voz distorsionada y ronca yo sabía que era ella: para aclararse la garganta producía unos carraspeos angustiosos que anunciaban el llanto. "Bueno, Ana", le decía y dejaba el tubo de marfil sobre el almohadón y esperaba a que esa musiquita monótona cesara de sonar. "Bueno, Ana, bueno. ¿Acaso no hacemos lo humanamente posible?", le repetía en un tono neutro, adecuado para tranquilizarla. "Ah, tú no sabes, tú no sabes ni quieres saber cómo agoniza tu padre", salmodiaba Ana. "En su delirio te nombra y pide por tí. Dice que lo has abandonado como Dios abandonó a su hijo en lo alto del monte. '¡Qué cruz he de cargar que nunca cargó hombre ninguno!, 'dice tu padre y se arquea en la cama. ¿Por qué no vienes a verlo? ¿Es que te ha hecho algún daño, o te lo hice yo?", y suavemente volvía a llorar y cortaba.

Este juego lo repitió a lo largo de tres meses. Un día, por ejemplo, decía que mi padre había reclamado su uniforme militar y la amenazaba con soltar una verde baba "altamente tóxica" si ella no se lo traía. O que le manchaba la ropa interior a las mucamas. Pacientemente me urgía a tomar una determinación "porque de no decidirte ya, ¿qué misteriosa flor depositada en su mausoleo te lavará de la culpa?". Recursos extraidos de lecturas románticas y extravagantes que torcían su sensibilidad ya de por sí bastante enfermiza. "Ana", volvía a recordarle una y otra vez, "soy un hombre que debe afrontar múltiples responsabilidades. Los emolumentos de Sebastián, por ejemplo, mi querida Ana, ocupan lugar no despreciable de mi bolsillo. ¿Quieres", le decía dando muestras de un finísimo sentido del humor, "quieres que rompa mi petit cochon con ranura en la espalda?". Y ya adoptando un estilo acorde con la gravedad de la circunstancia: "Irrecusablemente debo producir para subsistir —ya sé que no has leído "Arnulfo":

Fragmento de la novela *El avestruz* (1981)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

no tienes excusa; no, no la tienes—; mi labor estética me tiene ocupadísimo, y por añadidura me toca afrontar el delicioso tormento de los tea party literarios, reuniones en las cuales mi ausencia dejaría un vacío imposible de llenar y a las que Padre, en mi frívola juventud, me instaba a concurrir. ¿Qué sería de todo eso, Ana querida, si yo me hiciese cargo de toda la serie de trámites que implica su internación en algunas clínicas de afueras de la ciudad? Por otra parte... ¿sabemos a ciencia cierta de qué adolece? ¿Algún médico te ha certificado que se encuentra enfermo? Para mí tengo que son patrañas propias de un senil que está requiriendo la atención de *su* mujer", sugería sabiendo que la ponía fuera de sí. Ana comenzaba a jadear. Podía imaginarla aferrada al tubo, previendo con ojos blancos de terror el ataque de asma. "Lamento tener que recordarte que jamás en vida de mi madre él nos dio los disgustos que hoy acostumbra. En esos tiempos felices tú nos visitabas a menudo. Eras su amiga, ¿no es cierto?". "Sí", respondía debilmente, "fuimos como hermanas". "Y bien, ¿pudiste observar que alguna vez mi padre ofreciera uno de esos tristes espectáculos?". Yo no esperaba respuesta y ella lo sabía. Al otro lado de la línea estaba retorciéndose convulsivamente, apretando el tubo entres las piernas para no dejarme oír el silbido de sus pulmones. "¡Ana!", mi voz le quitaba todo resto de aire, "¡Ana! la última vez que fuí a verlo tuvimos la suerte de que por un instante nos libraras de tu presencia. Pues bien, mi padre se abrió las ropas. Estaba desnudo y estaba sucio. ¡Sucio, mi padre! Yo lo miraba y él mirándome lagrimeaba. ¡Mi padre en esa deplorable condición! ¡El, mi padre! Las costras de mugre, ví. ¡¿Pero qué quieres, hoy?! ¡Mi padre un maloliente! Le imploré que te abandonara y viniese a mi hogar y él sacudió la cabeza y dijo que no podía. *'Ella es un demonio'* me dijo, *'siempre me encontraría'*. ¡Mi padre tornado un pobre hombre! ¡¿Qué le has hecho, Ana, qué le has hecho?!", le decía.

Pero al fín Ana transigió y pude hablar a solas con él. Fui a visitarlo en la mañana de un domingo lluvioso. Las ráfagas de agua me azotaban el rostro como lágrimas infinitamente deshechas de un dios agónico y mugiente. Así comenzaba "Arnulfo o los infortunios de un príncipe": *"En una mañana de invierno, entre el rugir de la cellisca y el ulular del viento cósmico..."* Mi guante se impacientó contra el timbre. Ana abrió. Había enflaquecido, y alrededor de sus ojos se trenzaban multitud de pequeñas arrugas, formando el tejido en cuyo centro destellaban las dos idénticas arañas de sus pupilas negras. Ella se hizo a un lado y avancé arrojando el sombrero sobre su pecho.

—Buenos días —dijo.

—Basta mirar el cielo para no contestar a esa inconveniente estupidez —respondí—. El saludo se estila entre iguales. En mi caso, sería una condescencia que mi temperamento enérgico no se digna efectuar. Evitemos dilaciones. ¿Dónde está mi padre?

Señaló la puerta del cuarto rojo. Muy digno de ella. Encerrar a un pobre viejo casi inválido en lo alto de una mansión enorme y deshabitada.

—¡Agradecería que fueras a preparar el té! —exclamé fingiendo súbita cordialidad—. Lamentablemente Sebastián aún no se repuso y no puede servirme como debiera. Y sería atróz para mi pobre estómago si me aviniese a consumir cualquiera de las bazofias que hoy se expenden por doquier.

Y para hacerle creer que aún le cabía la posibilidad de contar con un resto de mi simpatía agregué:

—Espero recuerdes que gusto de las tostadas en su punto. Ni húmedas, ni incineradas. *¡Allez, allez,* mi pobre querida!

Afronté el desarío de las escaleras. ¡Gran ayuda resultó mi bastón para ascender ese Himalaya! Cada rasgadura de la alfombra era una trampa mortal para mis botines. ¡Ah, si la artera había planeado cada detalle! De morir él en

LOS SESENTA

—En el momento de sentarse a escribir, que pesan más en usted, ¿las prevenciones o las perversiones? ¿Cree que la literatura es la perfecta máquina de condensación del deseo o el campo donde se cruzan las miradas de los monstruos de la vigilancia?

—En sus *Addenda of Uncognoscious egg*, Sir Herbert Liptton Tea (1543-1599) escribía: "Es cierto que en determinados momentos de mi labor no puedo dejar de preguntarme: ¿Cuál es el secreto para cocinar una buena torta? ¿Qué distingue una torta *buena* de una torta meramente *regular* o de una torta sencillamente *mala*? ¿Se trata de la combinación de sus elementos? ¿Del tiempo de cocción? ¿De los atributos del horno? ¿Del método de batido? ¿O se trata de un componente más sutil y menos mensurable, de orden —apenas me atrevo a anotarlo— *metafísico*? ¿Deberé dar gracias a Dios por cada buena torta? (etc. etc.)".

Notoriamente, Sir Herbert nunca cocinaba.

—¿Se ha enfrentado alguna vez a la experiencia, tan poco novedosa como observación, de un personaje "desbocado"?

—Oh, sí. Lamento no compartir el don nabokoviano de azotar a los personajes como a esclavos que reman en galera. Como amo, soy un desastre; como mago, en mi galera busco los estúpidos conejos de la belleza y me encuentro siempre con aguavivas. Ardor, algún destello. Siempre me voy de boca.

—Si tiene opinones políticas, ¿de qué manera inciden sobre lo que usted escribe? ¿De qué modo las transformaciones del mundo "exterior" afectan la obra de un escritor?

—Quisiera que, si las tuviera, incidieran *en* lo que escribiera: a mí me gusta ir arriba. Los modos: en eso, que incidieran las transformaciones y las opiniones: los movimientos del mundo como una operación enigmática que una conciencia brillante y desviada registra y regula y combina de acuerdo a sus

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cualquiera de sus intentos de huida, ¿qué médico forense podría descubrir "asesinato" cuando toda la apariencia indica "fatalidad"?

Padre me recibió gimiendo.

—¡Ah, si tu supieras, si tú supieras!

Estaba acurrucado en su sillón de ruedas. Los postigos dejaban pasar un soplo de viento que le empapaba la sien. Las gotitas descendían por su mandíbula y oscilaban en la barbilla antes de caer en su regazo. Bajo el sillón ya se había formado un charco.

—¡Padre! ¡Oh, padre mío! —exclamé, y abriendo mi pitillera de plata le ofrecí un fragante *D'arceuil Du Combray* extrachico, que la sabiduría francesa refinara hasta hacerle desaparecer el bestial olor de los trópicos. Lo rechazó, con gran sorpresa de mi parte. Muy mal debía sentirse para desdeñar ese placer. Encendí mi puro y apliqué un dedo en la perilla del velador, exhalando al tiempo mi primera bocanda de humo para que el módico encenderse eléctrico me encontrara envuelto, por así decir, en un seráfico halo de beatitud que una persona de buen gusto como mi padre no podía dejar de notar.

—¡Fuera la luz! —gritó. Una franja entre negra y verdosa le cruzaba los sectores secos de la cara. Con leve repugnancia arrojé otra bocanda, esta vez en su dirección, y oprimí la perilla.

—Ah —suspiró—. Es entre el silencio y las tinieblas donde hallo esa entelequia que los filósofos llaman "mismidad". Blandamente transcurre la injuria de los días si, favorecidos por la ficción de infinitud de un entorno agradable, nos dedicamos al paciente arte de envejecer. ¿Sabes? En mis manos van brotando especies musgosas y una floración de insectos elementales. Apenas si atinan a moverse, pálidos y enceguecidos, entre el bosque de mi naturaleza. Ya prefiero abandonarme a su crianza y jamás cierro los puños. Por el contrario, practico la gimnasia oriental y en estado de éxtasis místico les envío energía. Despido una luz amarillenta y acogedora, que también atrae a los pájaros de la zona. Al doctor Shulz le envié un mensaje comunicándole mis adelantos en esa experiencia, pero insiste en no creer. Mi amor por las especies primordiales me ha llevado, además, a despreciar los alimentos cadavéricos. Mi piel y mis erupciones vitales se bastan con agua, y cada tanto alguna mermelada que Ana prepara, y que tomo directamente con la boca. ¡Ah, Ana es insaciable! Vigila mi transfiguración y la de mi entorno con mirada crítica. A este respecto debo comunicarte que Ana sigue con reprobación mis últimos experimentos con los pájaros, y no dudo que tu visita no es casual. ¿Te habló ella de algo?

—*Fémina trémula est.* Tu señora no escapa a la regla.

—Te equivocas.

—Su tono sanguíneo me permitió suponerlo. Heredé tu ojo. Pero aludía a las reglas de la lógica. Esa loca dice que la mujer es una bestezuela de mala entraña y mediocre funcionamiento cerebroide, a la que guían pasiones momentáneas. Sabiendo que respeto como sagrado tu derecho a la intimidad, no vaciló en molestarme a diario con la cantilena de tu "desequilibrio". Me alegra comprobar que tal desequilibrio no existe. Tuve que venir, padre, interrumpiendo mi retiro y el tuyo. Pido perdón. Luego del té, regreso a mi hogar.

—Ah —suspiró y se acomodó en la silla. Una bella sonrisa le dulcificaba el rostro; tenue luminicencia parecía fluir de su interior y expandirse por los rincones. "Sustancias fosfóricas", pensé. "Debe haber esparcido los restos del abuelo, que en su momento retirara del cementerio para evitar la fosa común, y quiere deslumbrarme con ese truco de circo pueblerino. ¿O serán los brillos de su piel sin lavar?".

—En absoluto —dijo— ¿Quién más próximo al ser de uno que el propio hijo? ¿Quien mejor que tú para testimoniar mi genio? Ya que Shulz se niega, llegas justo para en-

propios ácidos: hecatombes del desoxirribonucleico. Un poco romántico estoy hoy. Naturalmente, desconfío de las homologías y los espejos, y en litera viajo a las homofonías. Ríos secretos, irregulares cauces. "¿Exterior?" La idea de lo real es una monada, encanto. Opiniones políticas... ¡cállese, pedante!

(Me hubiera gustado que me preguntara si era demócrata, yo, para demóacrata contestar, y así aclarar lo de la litera: aliterar.)

—*¿Qué escritores han influído más sobre usted?*

—¡Otra pregunta con el sobre! ¿Qué se trae guardado, señorita? *En* mí han influído... (espere que voy a la biblioteca y me fijo, a ver si supero los cuarenta y pico de autores que en ocasión semejante desempolvó J.C. Martini: me regalo un real si le gano).

Ya volví, pero antes una nota. Nota: aquellos nombres encerrados entre signos de interrogación pertenecen a la categoría "dudosa influencia pero seguro interés"; los no favorecidos por los citados signos han escrito más de una palabra que el entrevistado firma y pertenecen, por lo tanto, a la categoría "escritor expoliado".

Ahí van viniendo, por orden alfabético: ¿Aira? ¿Alas? ¿Arlt? ¿Alighieri? Anónimo ¿Barth? ¿Bataille? ¿Bianco? Bioy, Borges, ¿Briante? ¿Calvino? ¿Cary? ¿Castañeda? ¿Castillo? ¿Cerretani? Cervantes, Chitarroni, ¿Di Paola?, ¿Esquilo? Fielding, Flaubert, ¿Fogwill? ¿Ford? García Mércas, ¿Gusman? Haggard, Hernández F., ¿Hernández J.?, James, ¿Kafka?, ¿Kawabata? Kipling, ¿Kleist? Laclos, Lamborghini, Limbert R., ¿London?, Luciano, Mailer ¿Musil? Magno, Nabokov, Pauls, ¿Piglia?, Plá, Pnin, ¿Proust?, Salgari, ¿Sófocles? ¿Saer? Schulz, ¿Schwob? ¿Shakespeare? ¿Scholem Aleijem? Tanizaki, ¿Tournier? Troskoievsky, Waltari, ¿Zola? Sesenta. ¡Le gané a Martini!

Daniel Guebel

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cender la mecha de los fuegos artificiales de la gloria de nuestro apellido. Si las potencias oscuras no me tienden zancadilla, en poco tiempo daremos que hablar.

Cuando ésto decía advertí en sus ojos el ávido esplendor del cuervo en celo.

—Padre —preferí distraerlo—. ¿Qué se ha hecho de la osamenta del tuyo? Quiero decir, ¿dónde descansan los despojos del abuelo?

—Je je je —soltó. Había estado armando un pequeño cigarro con movimientos habilidosos que pretendía esconder entre las sombras. Ahora el cigarro iba disminuyendo con sus chupadas: una brasa intensamente roja. Desde mi posición (en el cuarto no había sillas y hube de instalar mi generosa analidad en la alfombra) veía el resplandor de un tercer ojo irancundo en medio de su frente. Las vaharadas herían mi olfato con un perfume desconocido. Buena mixtura.

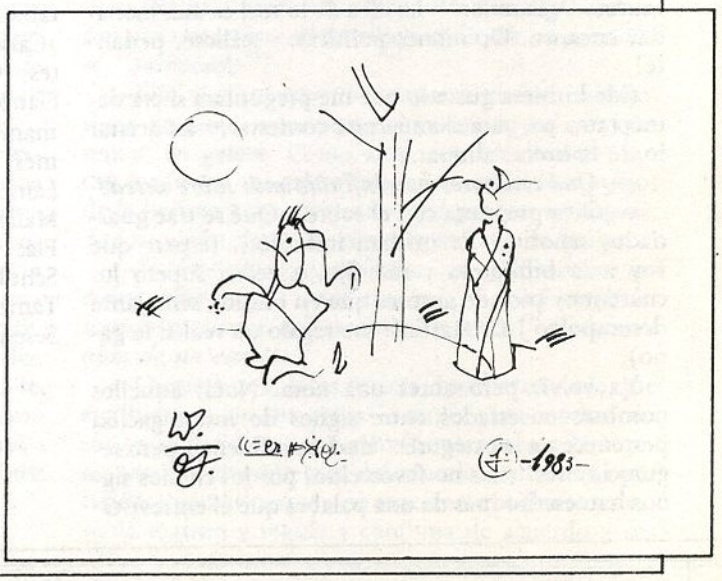
—Te lo cambio por uno de mis *D'arceuil Du Combray;* también los tengo en largos.

Y tendí mi diestra. Se escabulló con otra risita y prosiguió:

—Es uno de los tantos enigmas a los cuales hasta hoy no has tenido acceso —¿leía mis pensamientos, o se translucía mi asombro?—. ¿Quieres saberlo? ¿No quieres perderte en la espera? Peor pa vos. El padre de tu padre fue corriendo en una correa movida por rodillos de hierro hasta entrar en esa cámara donde acaban las pasiones. Tu abuelo estaba seco como un saco de cuero que mojado se tiende al sol para que achique y endurezca. Pero cuando iba camino a las llamas comenzó a inflarse. Se inflaba, sí, el muy cerdo, y le salían los sesos por las orejas. Repletos de gusanos, sí. El muy cerdo se las había arreglado para darle de comer a los gusanos. Cómo hizo para no secarse, no sé. Cuando murió lo lavaron y lo vistieron y peinaron según las usanzas de su rito. Y cuando contraté al servicio me aseguraron que lo limpiaban por dentro. Ni entrañas quedaban, ni corazón o pulmones. En letra chica deben haber advertido que el cerebro quedaba, y yo no leí. Los muy judíos. El gancho curvo entra por las fosas de la naríz y se prende en el epitelio de los frontales y por allí los va sacando. Como una gelatina. Pero claro, yo no leí la letra chica y así le fue a mi padre. El muy cerdo quería darle de comer a los gusanos, según marca el rito, y no que yo guardase sus cenizas en una urna de cristal escultóricamente tallada que en mis tiempos era moda utilizar como centro de mesa. El muy cerdo lo debe haber previsto y ahí estaban sus sesos derritiéndose al contacto del calor, hirviendo de gusanos. Y mi padre iba acercándose a las llamas y se inflaba como un cerdo al horno y comenzaban a explotar sus gases. Salían volutas azuladas de su boca y dejaban un tufo que ni la proximidad del fuego podía disipar. Y por entre las nalgas... ¡qué tronar de artillería de bajo calibre! El rateo de las ametralladoras estallaba en el recinto y sin embargo mi padre seguía inflándose mientras se deslizaba sobre las correas hacia el fuego, inflándose como un pavo al horno. Tu madre se tuvo que tapar la nariz con un pañuelo. A tu madre sí le sacamos el cerebro por la naríz y buena falta que le hizo porque el tumor tenía el tamaño de un huevo. Hazme un favor. A tu derecha hay un tubo que contiene pastillas rojizas: saca una y ...media docena. Sí, Sí, recetadas por el doctor Shulz. El muy cerdo ahora no quiere ver el progreso de mis experimentos. Gracias. Y el agua está a tu izquierda. Pónmela en la boca. Ya tú sábes que no puedo tomar nada con las manos. Morirían las especies elementales, mis minúsculos gusanitillos que pronto darán de comer a mis pájaros y, por supuesto a mi avestruz.

Pegó dos o tres pitadas a su cigarro, una tras otra y sin arrojar el aire, aspiró profundamente y se quedó mirando el techo.

—Tu madre salió corriendo de la sala crematoria como si allí viese el diente de oro que le permitía identificar a algún judáico pariente de los campos de concentración. Pero todos los dientes son iguales y democráticamente a todos se los arrancaban. Y por cierto que tu madre odiaba a mi padre porque él, en los tiempos de su senilidad, parecía haber descubierto en sus nalgas una nueva perspectiva para contemplar el absoluto y se gozaba en mordisquearla y manosearla si se hallaba al alcance de sus dedos o de sus dientes de oro, similares, por otra parte, en brillo, al orificente tono que toman las plumas de mi avetruz cuando se espulga bajo los rayos del sol. ¡Y ni que hablar de mis tucanes y de mis pavos reales contoneando el despliegue de su hermosura! Pero sin embargo mi padre seguía hinchandose mientras iba camino de las llamas y no mostraba ninguna gana de estallar o achicharrarse porque comenzó a flotar a unos veinte centímetros del piso. Eso sí, igual despedía los vapores azulosos que yo supuse producto de la mala fermentación de sus branquias. A veinte centímetros del piso habíase elevado y ya no corría camino de las llamas, no iba a desaparecer en el horno y convertirse en ceniza y yo así perdía sus dientes de oro. ¡Y no quise sacárselos cuando en la agonía le molestaban para babearse! Padre, digo ahora, que el fulgor de tu sonrisa seduzca a los guardianes del infierno; que te admitan en el pozo más hondo y llameante de su eterno crematorio y que allí, quemandote por los siglos de los siglos de la siniestra eternidad, el oro de tus dientes finalmente se disuelva y tú descanses. Pero el caso es que tu abuelo flotaba a veinte centímetros de las correas como un zeppelín aleman repleto de gaseosos pasajeros y el sacerdote gritaba *"¡mirácolo mirácolo!"* como si mi padre hubiera sido una jovencita que se mantuvo virgen y mártir frente al asedio de los sarracenos y no, como fue, el más cruel y malvado de los hombres. Tu madre había vuelto con

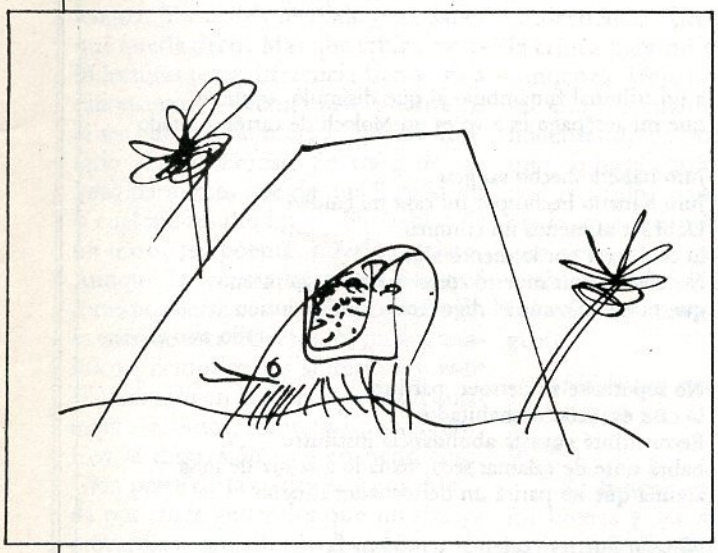


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

un frasco de esencias perfumadas y cuando lo vio a su nuero flotando a medio metro, encima de las llamas y a la altura de los ojos de los presentes, soltó el frasco y dio media vuelta y volvió a salir y al rato entró con un atizador de punta afilada, pero mi padre ya planeaba en las alturas del recinto y por esfuerzos que se hicieran nadie podía pincharlo, y seguía elevandóse y soltando su horribles ventosidades que iban a caer como un halo de santidad sobre el pobre sacerdote arrodillado, que estiraba el cuello en trance de asfíxia y azuladamente se desvanecía. Y mi padre, apretado contra el techo de la sala, hacía presión contra la débil mampostería, fragorosa presión gaseosa de sus erupciones bucales, e iba abriendo una rajadura y por allí se evaporaba, gas butano en el limpio gas del aire.

Su discurso lo había fatigado; el fulgor de sus ojos se desvanecía. Noté por vez primera los agravios de su edad en el temblor con que sus dedos armaban otro cigarro aromático. Los efluvios del anterior aún impregnaban el ambiente.

—Mi padre —siguió— era presa de su pasión por volar.



Sólo la pasión nos redime. Volar, volaba, cadáver en el aire, y era felíz. Hasta la desesperación es buena cuando la vivimos apasionadamente. Ana, a modo de ejemplo, no comprende el violento amor que yo siento por mi avestruz. Su pupila quiere descreer de lo que ve y no se permite nombrar (y no es) ''zoofilia''. Más los arrebatos de mi espíritu no me dejan condescender a las didácticas infamantes. ¡Ah, cómo se espulga él en la luz del atardecer, y cómo gira su testúz apolínea para beber de los últimos rayos! Cuando el sol lo abandona viene al cuarto a esconder sus lágrimas en mi rezago. El amor es otra pasión, y es exclusiva de las almas gemelas. ¡Mis pájaros! Si no estuviese cómodo en el sillón, te mostraría los resultados obtenidos. No creas a quien dice que la vejez es una tediosa antesala de la muerte: nunca antes me sentí tan lleno de vida. El día no me alcanza para descubrirlo todo y maravillarme —encendió el cigarro y pegó una fuerte pitada.

Suspiré profundamente. El *debía* notar mi disgusto.

—Padre. Me preocupa tu salud. Veo que te entregas sin moderación al vicio del tabaquismo y eso me hace pensar; si comienzas a depender de algo que está fuera de tí para procurarte el goce, tu goce se transforma en dependencia, y esa dependencia en degradación moral. ¡Vergüenza sería que tu ser se viera conturbado por la necesidad del tabaco! No quiero pasar como moralista a *la page*, pero una dependencia trae otra, y tal vez mañana habrías de caer en las garras del alcohol, o peor aún, en el vicio de la sexualidad desenfrenada. Me enojaría saberte persiguiendo al personal de servicio. ¡Y tú, dado a la lujuria con esos cuerpos a disgusto permisivos que se te entregan para no quitar el pan de la boca a sus negritos hambrientos y sin padres! ¿Serías capaz de hacerlo; serías capaz de volverte un monstruo senil, alcohólico, despreciable? ¿En verdad lo quieres, padre? Mejor harías en tirar ese habanito. Puedes, si quieres, regalarme toda tu provisión que yo, de momento y hasta tu cura, te los reemplazaré con los excelentes *Du Combray*, infinitamente más acordes con nuestra categoría, bien elaborados y, por ende, menos perniciosos para tu salud.

Y le extendí mi mano.

—Hay en el hombre dos cuerpos —dijo—: el terrestre y el celeste. ¿Qué crees que estoy haciendo sino despojarme de mi carnadura? Somos háces de fibras luminosas que vamos ocultando desde el nacimiento con malas comidas, malas bebidas, malas compañías, malos pensamientos. Yo estoy tentando volver a mi primer esplendor. ¡Mira! —dijo apartándose las ropas— ¡Mira como la luz de mis fibras abdominales se expande y retrocede a impulsos de la respiración! Si yo quisiese, ahora podría unirme a las líneas del mundo y volar a un kilómetro de aquí y tú sólo habrías de ver una explosión enceguecedora y un reguero de chispas señalando mi partida. Si yo extendiese el dedo te acabaría, criatura de la noche. Soy un hijo del sol. Somos hijos del sol, pero nadie lo sabe. Y yo lo comprendí cuando vi a mi padre elevarse para desaparecer en la llama que se enciende en el centro de los cielos. Soy un hijo del sol y en mis ojos todo resplandece, y mi poder es tal que de quererlo incendiaría los bosques y secaría los lagos y devastaría las ciudades y acabaría con la vida que hay en el planeta. Con un gesto levantaría las capas de la tierra y haría brotar el fuego que se esconde en su interior y la convertiría en lo que en otro tiempo fue: un planeta ígneo. Soy un hombre que *ve*. Soy un hombre que *sueña* y *ve* sus sueños. ¡Criatura vil y despreciable! ¿Y te permites aconsejarme?

—Lo lamento, padre, lo lamento —dije mientras iba retrocediendo—. Lo lamento, padre, no sabes cuánto lo lamento. No sabes, padre, cuánto lo lamento. Lo lamento, padre, padre, padre.

La puerta se entreabrió y me escabullí. Ana había estado espiando y me permitió escapar. Sólo nunca hubiera atinado a encontrar el picaporte.

—¿Qué dices? Para mí está loco.

Su impertinencia me irritó.

—Yo digo que tú lo dices. *Yo* veo a mi padre más lúcido que nunca.

—¿Tú padre? —dijo y se quedó mirándome.

Empuñé el bastón y descendí. En el hall de entrada me devolvió los guantes y el sombrero.

—Siento mucho que se hayan quemado las tostadas —y dándome un leve empujón cerró la puerta tras de mí.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LUIS THONIS

POEMA

NINGUN AZUL PALIDO

Aceros en los huesos, en pleamar y en Bujía
nuestros niños se tomaron por príncipes
Y estamos en la intemperie
tratando de sorprender una impenetrable carne neutra

Los campanarios nos espían, la noche cae en estola
ningún látigo restalla en la púrpura marina
lamentables tamariscos arden tras las barracas
¿puedo escaldarte felina en el ruedo, la creciente?

En los manteles blancos habrá hormigas
esparcidos estarán mis libros, batidos los naipes
ayer jugábamos al rey asiático en el baile de embolsados
dóciles plumeros eran los estandartes
hoy el mundo en que viví agoniza
exagerando incandescencia

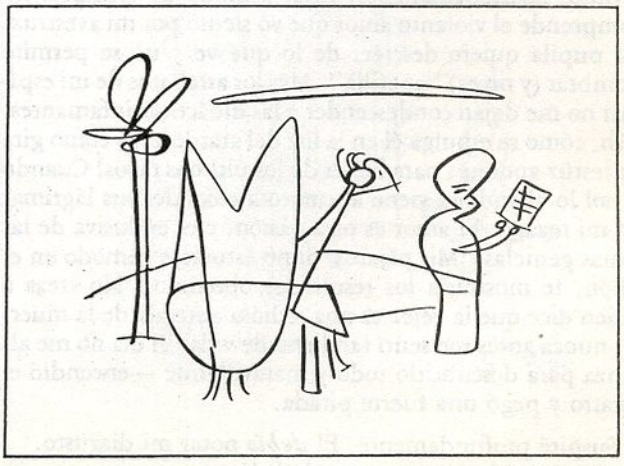
Soplo dentro de un caracol sangriento
un coatí verde limón es mi consuelo
Ellos ya no persiguen unicornios, manuscritos, cencerros
la ciudad cruzada en un jardín de calmo incendio
a tí al menos te dicen madre
yo seré siempre escorpión o ciempiés para ellos

No fue difícil entrar en la casa... *ecce homo!*
los tempraneros invasores fueron burlados
no tuvo la conquista el sabor guarango
de una excursión que de antemano halla las puertas abiertas
ni hubo crines alzadas, látigo en la espuma
esperaba surgiese una sombra, un rostro azúl pálido
despojos, siquiera ruinas de una fiesta infantil que habitaba
las frágiles y peligrosas manos de un niño
que muere y renace
me hostiga desde un recodo oculto
sin que la ciudad que dice protegerme
dispense una medida enérgica
cuántas veces la promesa de que sus horas están contadas
cuándo se entenderá que no es el caso de encadenar un cuerpo
sino de eliminar un espíritu que para mí es mueca
perturbadora sombra que noche a noche señalo
a un tribunal funámbulo al que disimulo, confieso
que mi aerópago es a veces un Moloch de cartón pintado

Juro haberlo hecho sangrar
Juro haberlo hecho por mi casa mi ciudad
Debí ser al menos un criminal
lo cual sería por lo menos algo
él debería estar muerto como mi obra, yo mismo
que también como él digo: todo esto es ilusión,
todo esto es vano.

No soportarte su derrota, partiste
la casa es tazón deshabitado
Reconstruiré aquella abundancia institutriz
habrá tinte de calamar seco, bañado a la luz de luna
alguna que no parirá un derrochador risueño

Ningún guerrero oriental tendrá nada que decirme
todo azul pálido habrá de ser del cielo
el sol recorrerá los desiguales arcos de la elíptica
trayendo aire de pleamar para ella y para mí un pimpollo.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONTRA LOS PROVERBIOS

—Usted ha escrito crítica: textos y artículos que parecen no seguir la forma periodística, o atenerse al modo de exposición de la crítica universitaria. ¿Es crítica exprimental o, lo que es lo mismo, como define la crítica?

—Empezé a escribir crítica de una manera crédula: quería decir algo sobre la literatura y cada vez que lo intentaba, que escribía, descubría que me hallaba más lejos de mi propósito inicial... Era algo que me había golpeado o, mejor dicho, tocado: uno puede recibir mil golpes y no haber sido tocado por un texto. Sin embargo, se renovaban las tensiones que me conducían a leer y escribir. Un saber me remitía a otro, una lengua a otra lengua. Y escribía leyendo para saber qué quería decir. Más que crítica escribí lecturas (esta diferencia tiende ya a canonizarse) —lectura involuntaria en el sentido que le otorga a lo involuntario Marcel Proust. Se trata de un imaginario más que de una ilusión sin la cual me resulta imposible hablar de un texto, sea poema, novela o relato. Aunque la lectura no tenga por qué corresponderse con el género: evito en lo que me toca de cerca los juicios analíticos, complico los sintéticos y ante el naufragio en la doxa tanteo un entimema salvador, como último madero. Hoy la disgresión está en pendiente. Gran parte de la crítica está ensordecida por clisés generales que no son ya proverbios, en el sentido poético de esa forma. He leído cosas muy descuidadas de gente que antes acostumbraba a pensar en el lenguaje. Algunas, meras pamplinas. Esto me lleva a criticar la crítica: función de pasaje más que de paso. Mis artículos son esbozos de ensayos en el sentido amplio de la expresión. No los publiqué en totalidad por problemas de extensión. Todo lo que escribí apareció en revistas donde colaboré o dirigí. Tengo mucho escrito sobre Arlt, José Bianco, H.A. Murena: dos ensayos de este último, confieso, me enseñaron más de las constantes culturales del país que muchos tratados de sociología.

Escribo sobre otros para leer por qué me han tocado. Y para salir de las sugestiones, las aberraciones de la llamada lectura obligatoria que al autor sólo le concede una lectura única. Es posible vencer la lectura obligatoria leyendo de cierta manera y escribiendo a muchas manos para mantener abierto un espacio de tradiciones y de lenguas que atraviesen la sugestión del determinismo nacionalista que asimila de un trazo toda la cultura europea al imperialismo, sólo para enseguida declarar como foráneo todo texto que no haga de dócil espejo. Para mí, se trata de hacer cristal de este lado del espejo. No es un proyecto sino una pasión en juego entre los signos. Lo que los estoicos llamarían una consecuencia. Un modo de decir que la crítica para mí recién comienza, recomienza. Dejo de lado el experimentalismo. En cuanto a lo ilegible habrá malentendidos inevitables. Quisiera que no haya equívocos; en todo caso, por ejemplo, para mí es demasiado obvio que mi poesía no tiene nada que ver con la que hoy escriben los letristas o con las formas actuales del barroco, un tanto escolares para mi gusto.

—Ha hecho crítica. Pero no me ha dicho qué es la crítica. Equívocos aparte.

—Su función no se reduce a la de los bienes y servicios, buena para la polis, nefasta para la literatura. Para mí la crítica no se separa de una interpretación, a la que no asimilo ni a la comunicación ni a la predicación. O a lo histórico. La historia es casi siempre el modelo del discurso predicativo: así Alzaga y Liniers pueden aparecer sucesivamente como patriotas (lucharon contra las invasiones inglesas) o contrarevolucionarios (hispánicamente, desde la madre patria, se opusieron a Mayo), por lo que fueron ejecutados. Para la historia eso no importa, no hay contradicción, hay más bien esa figura histérica más que histeriológica que llamaré una síntesis débil en busca de otro discurso, el Fuerte, y por positivos o negativos que sean los predicados esa síntesis débil que busca el discurso Fuerte no es sino la ausencia de toda frontera. Y poco importa que el historiador tradicional diga que las cosas son así y el materialista contradiga que debían serlo para pasar a cosas mejores. Este tipo de utopía es el que la escritura pone de manifiesto con su sola existencia: al sujeto de la escritura lo pienso como una sección de predicados, una impersonalidad excentrada, un humor. Ahí es donde se juega el efecto fuerte de interpretación. La consecuencia. Tal vez me estoy apresurando al explicarme....

—Lo suyo suena muy teórico. Me pregunto si así no elude las obras.

—Lo que propuse fue un rodeo. Un elemento novelesco, irónicamente ejemplar, que está siempre en mi lectura: lo remito a lo que escribí —eso es lo mejor que pude dar. He tenido lectores. También sé que produje alguna irritación, aunque no voy a servirme de ella para ceder la hipérbole al perseguidor, un recurso demasiado fácil. Ahora quisiera volver a la literatura sin la cual...

—Ya estaba por pedírselo. Me adivinó, lo cual prueba que usted también tiene intenciones.

—Le anuncio que aproximadamente en este mes aparecerá mi libro de poemas, *El siglo de manos y la criatura*, y espero publicar a mediados de año un volumen de relatos. Y, en cuanto a las intenciones, recordaré que lo involuntario en Proust, el arte que ocurre, sucede en Whistler, otras tantas magias parciales han sido modos de reintroducir la inspiración en una época sordamente ruidosa donde la voz ha sido reemplazada por el voceo. He tenido intenciones abrumadoramente buenas. Antes aspiraba como Zenón a morir menos tonto de lo que había nacido. Ahora trato de extirpar de mí toda sombra de idolatría: nada mejor que el Verbo para hurtarle el cuerpo a la sugestión contemporánea para la cual el escritor puede ser cualquier cosa que se quiera menos un escritor.

Luis Thonis

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MATILDE SANCHEZ

LA CIUDAD, EL CUERPO

"Treviranus dijo: ¿Y si la historia de esta noche fuera un simulacro?"

J.L. Borges

"Observas un globo de cristal, un vaso de agua e incluso ahí logras hilar algo de la nada, la forma..."

"...buscar una Idea que explique, que imponga un orden...

Lógica interior y lógica exterior.

Astucias de la lógica.

Riesgos intelectuales: las analogías, las oposiciones, las simetrías..."

Witold Gombrowicz

"Así como en el cuerpo del hombre el diente no ve, el ojo no araña y la pezuña no mastica, en el cuerpo que por una convención llamamos país no es decente que un individuo usurpe la función de los otros."

H. Bustos Domecq

¿Cómo es un libro de literatura —para no decir una historia— que no historice sino que actualice? Igualmente, ¿cómo trabajar con distintos textos sin engrosar el estante de la literatura comparada y, por otra parte, sin caer en el efecto de la evolución, de la progresión inevitable de motivos-estructuras? Esta etapa del trabajo quizá se reduzca sólo a preguntas. Quisiera empezar por contar cómo surgió la primera.

Hará unos dos años tuve la idea de una novela. Sería el relato de un grupo que se reúne para jugar, durante una larguísima noche y en Buenos Aires un juego de salón. La novela iba a llamarse *Las reglas de la diplomacia*, porque en ella se basaba el juego y porque buscaba un motivo de la realidad que compartiera algunos mecanismos de la ficción. La diplomacia consiste en una serie de intrigas verbales, en rumores falaces y ciertos, en malentendidos. Hay un tono particular de la diplomacia, dictado por protocolos y reglas escritas.

Las reglas de la diplomacia me empujó a releer un conjunto al parecer arbitrario de novelas argentinas. Se trata de textos consagrados y suficientemente comentados que, sin embargo, comenzaron a agruparse según relaciones particulares. Había alianzas entre esos textos, había una serie de alineamientos no precisamente diplomáticos sino, por el contrario, belicosos. Muy pronto mis fines plagiarios cedieron a la curiosidad por esa conspiración secreta de los libros, con matices paródicos, por momentos nostálgicos de una tradición corajuda. Había una conspiración colectiva: demasiadas novelas que se niegan a la diplomacia.

Así, es posible encontrar un conjunto de textos que proponen la confabulación en sus distintos niveles. La programación de una batalla por el poder ajusta no solamente una trama, sino también un tipo de narratividad a través de unas alianzas particulares entre personajes. Por otra parte, hay una estrategia narrativa presente en lo que podría llamarse "las novelas paranoicas", aquellas que tienen por objeto a la víctima de la conspiración.

Medianamente adiestrada a aislar los usos literarios del cuerpo a partir de un trabajo de Josefina Ludmer sobre la poesía gauchesca, encontré que esas novelas —las de los anarquistas y las de los paranoicos— siempre hablaban del cuerpo en la medida en que, todas, ponían el cuerpo en juego. Con el cuerpo se quiere destruir un sistema, y al cuerpo se quiere preservar de quienes lo atacan. En el principio de la serie —que, repito, no se piensa evolutiva ni mucho menos pretende confirmar la abundantemente sangrienta historia del país— está Arlt: el cuerpo como instrumento y a la vez objetivo último de la utopía revolucionaria.

Poco a poco el proyecto inicial, quizá por esa falta de objeto de plagio o simplemente porque había encontrado el título antes de empezar, dio paso a una especie de biblia de conflictos; en la medida en que la conspiración es revuelta y cambio y la paranoia es conservación, fue armándose un catálogo contradictorio de preceptos revolucionarios y conservadores. En él, ciertas líneas de *Los siete locos* aparecen amplificadas en *Megafón*, burladas, mientras que *Los Premios* y el *Diario de la guerra del cerdo* comparten el círculo y el "grupo aparte". Y en ningún momento se trata del orden temático: el tema del *Diario* puede ser la vejez; el de *Los premios*, la locura del encierro. Sobre la primera, que no aparece en este fragmento, diré que el paranoico siempre es perseguido por error. Los motivos del atacante son un misterio y desde ese lado, la persecución constituye una injusticia. La novela paranoica puede emparentarse con la novela de santos: el *Diario* recoge la gratuidad del martirologio unitario de Echeverría.

Fragmento de un trabajo en preparación

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Pero el complot que se trama para conquistar una figuración distinta del cuerpo se hará abstracto. *Invasión,* la película que en 1968 filmó Hugo Santiago, fue escrita por Bioy Casares y Borges pero es un auténtico Bustos Domecq, es decir, un autor único no reductible a ninguna de su partes ni a su suma sino a una intersección. Relatos escritos por una amistad —de allí que la unidad de combate de *Invasión* no sea la 'célula' de Arlt, sino la cofradía de amigos de Boliche. El objetivo ha muerto: en la ciudad ya se pelea por "ver si uno tiene coraje". En la guerra concreta de *invasión* se ha perdido la utopía: sólo resta la apuesta personal. Hay cuerpos que se ofrecen alegremente para probar que merecen una herencia literaria.

Por lo demás una insistencia en mostrar a la ciudad invadida. Sobre todo no hay que entregar la ciudad, que es el cuerpo de cada uno y que está en peligro. Sería interesante vincular *Invasión* con el *Eternauta,* el guión de Héctor Oesterheld, en su versión de 1957-59, pero quedará para otra vez. Es hora de volver al principio y en el principio fue Arlt. En un principio fue la utopía del cuerpo y las reglas de la guerra secreta.

El primer subtema

"Los hombres han perdido la costumbre de mirar las estrellas", dice precisamente quien descifra el sentido de las figuras astrales. Erdosain se siente acunado por la penumbra y "el vaivén de esa misteriosa agua oscura que en la noche puede denominarse vida centuplicada de los sentidos atentos".

Novela lunar, *Los siete locos* se instala en el espacio de la duermevela y registra el 'sueño diurno' donde los 'sentidos atentos' fabrican la utopía individual de Remo proyectada a la sociedad secreta del Astrólogo, que también se figura lo nuevo por las estrellas. La utopía es hacer advenir el *novum* de una sociedad, adelantar el umbral de lo real pero siempre y cuando esté relacionado con lo real-posible, dice Bolch. Por el contrario, la utopía arltiana es una formación abstracta o, mejor, sin objetivo formal, mero *wishful thiunking* que no tiene en cuenta la factibilidad del *novum* urdido. Revuelta, entonces, 'maquinación' anarquista, no guerra sino conspiración.

"¿Qué es la verdad, me dirá usted? La verdad es el hombre, el hombre con su cuerpo." La empresa arltiana luchará por reconquistar ese cuerpo. El Astrólogo hace una crítica del cuerpo postulado por los intelectuales, los políticos, los ingenieros: ellos adjudican al cuerpo ciertas verdades que él refuta por no ser específicas: "Esas ciencias no son las verdades del cuerpo. Nuestro cuerpo tiene otras verdades. Es en sí una verdad". Hipólita contesta: "Lo que usted quiere es huir hacia la revolución. Usted indirectamente me está diciendo, ¿quiere ayudarme a hacer la revolución? Y para evitar entrar de lleno en materia, subidivide su tema". *El cuerpo será, pues, el primer subtema de la revolución.*

La revolución que el complot urde es siempre la puesta en juego drástica del cuerpo: atacar es siempre agredir un cuerpo ajeno, defenderse es preservar el propio. La batalla se define por la mayor cantidad de cuerpos conservados. Por eso quien lo trama es un cuerpo que no cuenta, el cuerpo insensible del astrólogo eunuco. Pero lo que importa es saber que ellos luchan por otro cuerpo. "Vamos a cambiar el cuerpo", podría ser la consigna a lo Rimbaud, porque por el momento el cuerpo sólo se sufre. La ciudad, la industria.

En vista de la máquina placentera del cuerpo, la revolución debe reformar la industria para hacerla soportable. Erdosain "quiere escapar de la civilización" pues lo enchaleca una industria que ha devenido ciudad: ciudad industrial es la visión de Buenos Aries. En Arlt resuena en futuro Benjamín: mediante imágenes, "busca una colectividad superar y explicar la imperfección del producto social, así como la falta de un orden social de producción. Esas tendencias orientan la fantasía y sus imágenes, que han recibido su impulso de lo novedoso, hacia lo más antiguo. En el sueño en que toda época imagina la época que le seguirá, esa era venidera aparece enlazada con elementos de una prehistoria, es decir, con elementos de una sociedad sin clases, cuya experiencia, que se encuentra depositada en la inconciencia colectiva, crea, en su contacto con lo nuevo, un autopía que deja su huella en las mil formas de la vida." Profundo anacronismo del anarquista y su utopía en lucha contra la modernidad industrial, cuando se busca precisamente reemplazar esa modernidad por otra, en este caso, aquella donde el cuerpo y su verdad tengan cabida. "Las ciudades son los cánceres del mundo", afirma el conspirador. Remo: "Como un bloque de acero que pesara toneladas, como una cúpula de fortaleza subterránea", la vida actual se sufre.

"El placer destructor es también el placer creador", grita Bakunín y hay un apogeo placentero en la destrucción arltiana y su planificación, sólo que él no podría citar a Bakunín. No podrá citar a nadie porque se opone a toda forma de biblioteca, aun a la revolucionaria. Son cuerpos que 'ejecutan' la consigna de Bakunín, cuyo placer destructor crece, jadeante como un orgasmo, a cada nueva reunión conspirativa.

"Destruir el pasado, quemar todos los libros que apestaron el alma del hombre": destruir el pasado para que su regreso constituya una auténtica novedad. Y la quema de libros es, desde siempre, la promesa de escarmiento que evoca la quema de herejes. "esta vida no puede ser así. Es necesario cambiarla. Aunque haya que quemarlos vivos a todos". Quemar vivo supone otorgar un apogeo corporal, la apoteosis del dolor, matar de extrema sensibilidad: ver quemar a alguien es la prueba máxima donde el cuerpo se manifiesta como un organismo sensible, vivo.

Porque la ciudad es el cáncer del país, y porque el cuerpo tiene verdades que nadie le dicta, la guerra debe aprender de la anatomía. Las huestes del Astrólogo se dividen en 'células enérgicas' y 'células sentimentales': en la política de los microgrupos, la célula es también la unidad mínima.

Como la vida es un bloque que tiene la consistencia del acero, los hermanos Espila salen a pedir. Uno de ellos se cuelga un cartel que, en su mentira, o mejor, en su simulacro, dice la verdad de su cuerpo: Ciego por efecto de los vapores del ácido nítrico. Socorred a una víctima de la ciencia.

Remo, miembro de la logia del astrólogo, es otra víctima de la ciencia porque en ella no hay cabida para el cuerpo. Ni para la 'rosa de cobre': sentidos múltiples de los inven-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tos de Erdosain. Por un lado, la rosa es el arcano utópico en su *perfección* y es la utopía personal de Remo: es la topología del enriquecimiento rápido y es la inserción en el mercado, en la producción 'reconocida' que sacaría a Remo de la marginalidad (que podría desplazarlo de la marginalidad al poder). Por otra parte, la rosa de cobre es otra estrategia del complot: un artículo 'perfectamente' inútil que, transformado en éxito comercial, sabotearía el sistema y pondría de manifiesto su arbitrariedad. ¿No hay acaso miles de artículos tan 'perfectamente' inútiles como la rosa de cobre que han consagrado a sus inventores? El éxito de un producto, en el sistema arbitrario, se debe principalmente a su factor de sorpresa. El terrorismo basa su impacto en el factor de sorpresa y Remo nunca deja de inventar. El invento es el símbolo de un enriquecimiento relámpago, pero también es el objeto sorpresa, aquello con lo que el mercado no contaba. La sorpresiva rosa de cobre, entonces, puede servir como un acto terrorista desde dentro del mercado. Es la inserción de Erdosain. El no puede tramar la fábrica de fosgeno por su cuenta: se inserta en el complot del Astrólogo. Inventar para hacer estallar, la rosa de cobre es la contrapartida melodramática del gas asfixiante. Pero a eso ya volveremos.

Pienso que la formalización de una utopía es la 'puesta en realidad' de lo inexistente: la ficción misma es de naturaleza utópica en tanto hace advenir algo que no está, hace 'ocurrir' algo que no existe y que, precisamente, existe en esa ficción, en esa utopía. Lo que hace que la representación se convierta en actualidad es el grado de formalización, de puesta en detalle, de concepción minuciosa de aquello que se quiere traer al mundo. Así, los conspiradores de Témperley proceden como un narrador que debe encontrar los rostros, los trajes, antes de conocer el final de la historia: ellos *diseñan* trajes y fórmulas químicas de la destructividad antes de concebir el objeto del atentado. La utopía siempre se proyecta a la realidad a través de un diseño, de una organización espacial. Ahora recuerdo los aparatos de la estancia de Locus Solus, el teatro sadiano del castillo de Silling. Y la fábrica de fosgeno de Erdosain. La paranoia es el otro lado ubicuo en la cinta de Moebius de la conspiración —todo paranoico urde perseguidores, todo conspirador 'produce' paranoia: la fábrica de fosgeno es la proyección al espacio literario de la paranoia argentina. Como arsenal y arma de muerte, cierra la disyuntiva revólver-puñal en la literatura a la vez que propone una alternativa 'industrializada' de la destrucción. Aniquilación masiva, porque *para acabar con el estado hay que eliminar a los hombres* —lo dice Remo, sin citar, otra vez, a Bakunín. Guerra moderna de ataque limpio, porque en la utopía perfecta, ¿quién aceptaría levantar los escombros de la demolición? Si la fábrica de fosgeno, como la rosa de cobre, es la utopía de Erdosain, el informe es su novela.

"La disciplina del gas...

tiende a considerar a todo gaseado como un herido grave", escribe Remo en la noche, en el espacio de duermevela, con un estilo que se le antoja enfático y que lo hace detener ante la poesía de los términos químicos: Difenilcloroarsina.. la disciplina del gas tiende a la literatura. La disciplina de Arlt tiende a atacar los cuerpos colectivos de la ciudad y la lengua. La ciudad debe ser vaciada de habitantes: siempre hay "demasiados hombres por todas partes", ¿son los hombres los tumores que convierten a la ciudad en cáncer del mundo?. En un movimiento progresivamente microscópico, opone al tumor la 'célula enérgica': esto vale para la ciudad; la lengua, contrariamente, debe ser rellenada.

Si por ahí decía que la crítica extrae la paradójica 'eterna modernidad' de un texto, sin duda pierde perspectiva de su escándalo original. Quizá no podamos juzgar más que ligeramente el escándalo contemporáneo de la lengua arltiana: la vulgaridad. Las malas palabras siempre se refieren al cuerpo: en la cotidianeidad del cuerpo —sus funcionamientos y acoples, su producción, el simple mapa— se constituye la maldad de la lengua. La "maldad" de Arlt, la vulgaridad, es parte de su utopía: devolver el cuerpo a la lengua, hacer que ésta registre el cuerpo. Pa-

UNA CRITICA

—¿Existe una crítica de la democracia?

—Sin duda, existe una crítica de la democracia, más o menos coincidente con la masificación del concepto del campo intelectual, que viene a ordenar, a estructurar, un conjunto de relaciones de fuerza y sus producciones. La crítica de la democracia —que es crítica oficial, en el término más amplio, puesto que es consagrada y ya no debe luchar por un lugar de emisión— se propone instaurar el modelo de funcionamiento de "una asamblea de la ONU", donde cada sector tiene un tiempo y un orden para "exponer", pero donde todos podríamos sentarnos junto a nuestro opositor. Mostrarnos respetuosos de las diferencias y saludar al vecino.

Como en la ONU. La idea de convivencia pacífica, triste conquista de la democracia que nos 'civiliza', se describe mejor en la palabra indiferencia. Cuando la literatura, y la crítica, el bendito campo intelectual, son en realidad un campo minado, donde no se delibera con elegancia sino que se combate por ideas, por formas, por lugares-posiciones: y es en este sentido que es política. Frente a la convivencia pacífica, fin de toda reflexión apasionada, la voluntad de enfrentar las ideas por un proyecto ambicioso: hacer que gane la mejor, y no tan solo la más posible.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

rafraseando la cita de Remo: esta lengua no puede ser así. Es necesario cambiarla. Aunque haya que quemarla viva en todos los libros que apestaron el alma del hombre porque ninguno de ellos es vulgar, ninguno contiene la verdad del cuerpo. Con alevosía (la alevosía recorre la literatura argentina y vertebra a Arlt). Porque en la saña de la destrucción está la apoteosis del cuerpo guerrero.

Si la conspiración permitirá la utopía de no sentir el cuerpo en el dolor —ya el conspirar alivia el cuerpo por el placer detructor—, la estrategia aborta: Bromberg muerto (el Hombre que vio a la Partera, la que presencia el máximo dolor y la que ayuda a traer más hombres-tumores al mundo), Ergueta en la apoteosis de la hoguera, Erdosain suicidado en el tren de Moreno. Sólo se salvan los traidores, de acuerdo, pero también son los cuerpos insensibles del castrado y la ex-prostituta.

El espacio imaginario de la conspiración arltiana es una ciudad industrial en la que los personajes se desplazan en líneas radiales cuyo centro es la quinta de Témperley: las líneas alcanzan, en la proyección del complot, puntos del interior del país —San Juan, el interior como el exterior de la ciudad. Distintas formas de la ciudad que se enfrentarán con las que dibujan Bioy Casares y Cortázar. En Arlt la ciudad es el amparo de los delincuentes: conglomerado de ratoneras donde se urde, precisamente, la destrucción. Vieja aspiración anarquista la de luchar contra el orden que la ciudad impone.

(...)

Los siete locos es, también un caso particular de narración enmarcada. Si en general las citas al pie con datos reales suelen agregar realismo a la narración (en tanto validan lo narrado, agitando la ficción con un movimiento de ambigüedad), en Arlt las llamadas obran contrariamente, ficcionalizando la realidad, señalando los nudos de ficción

DE LA DEMOCRACIA

—¿Contra qué peleamos los "jóvenes"?

—Puesto que somos convocados en calidad de escritores jóvenes, se nos permitirá el exabrupto. Se lo tolerará, y hasta será deseable. También se perdonará que esta página no se ajuste a la consigna "preguntas y respuestas a la crítica", sino que se desajuste en una zona cercana al panfleto —y no excluyo la influencia del material contiguo. Pero es que algunos estamos cansados de la disecación prolija de nuestra literatura. Cansados de lecciones de lengua muerta, de tantos miramientos con el texto, de trato histórico y erudito de la lengua, como se haría "con una lengua muerta y como si no existiera obligación alguna en relación con el presente y el futuro de esa lengua", para pedir socorro a Nietzsche cuando lo cita Derrida. Salvo honrosas excepciones, toda nuestra crítica es "de época" e incluyo la crítica teatral y cinematográfica, en estado paupérrimo actualmente: es latinizante y distanciada. (En biología existe la idea de "distancia crítica", precisamente: es el mínimo de distancia que preserva un animal respecto de otro, necesaria para el ataque sin riesgos y para la eventual huida defensiva.) Es increíble observar cómo, tres o cuatro años después de editarse una novela, ésta y su autor ya han ingresado en alguna "historia de la literatura": y, se sabe, éstas suelen mencionar textos como los días sucesivos de un calendario, o bien encarar muy sueltamente el mero *who's who*. Ante la profanadora "latinización" de nuestra literatura, acabemos con el oxímoron de la historia de la literatura. Aceptemos salpicarnos con el cadáver literario —violemos la distancia crítica—, y ejerzamos una crítica que sirva para algo.

¿Qué se entiende por una crítica útil?

—En el momento en que se pone punto final a un relato, éste comienza el largo camino de la modificación, de su alteración violenta, se multiplica vertiginosamente, difiere de sí mismo en forma incesante sin desvirtuarse. Un equívoco metodológico indentifica a los 'clásicos' como aquellos que abordan los temas cruciales y eternos (la eternidad es la fórmula absoluta de la historia) de la gran cofradía humana: el amor, la muerte, la vida. Como si para nosotros, hoy, la palabra muerte significara lo mismo que, por ejemplo, para John Milton. Se trata de la cuestión inversa: si la literatura está viva no es porque el mundo no haya cambiado sino debido a su capacidad esencial para mutar sin liquidarse.

Los grandes libros —empezando por los libros secretos y menores, claro— siempre son contemporáneos: no eternos sino, por el contrario, actuales. Una crítica que sirve es aquella que, contra la latinización, la clase de lengua muerta, va a buscar la modernidad cambiante del libro: es la que resucita momentáneamente el cadáver literario. Por eso la crítica es siempre perecedera y debe escribirse sabiendo que desaparecerá mañana, alegremente. No serán capaces de semejante sacrificio los impasibles expositores de la ONU; sólo quienes amen profundamente la literatura.

—¿Frente a las opciones de una crítica cientificista, altamente especializada, y el mero artículo de divulgación, qué hacemos con "la verdad"?

—Lo que propongo es trabajar desde la precariedad: sabiendo que nuestras soluciones de hoy son los problemas del futuro. La crítica futura se construirá dando palos a nuestros aciertos. Mejor, nuestros aciertos son nuestras ingenuidades de mañana: lo que nos hará parecer ridículos, cándidos y, sin embargo, comprometidos. La crítica no es externa ni accesoria a la narrativa: como ella, supone del autor una torsión, una pirueta, constituye una construcción deliberada que debe resultar seductora —legible— y convincente y agregar algo que todavía no estaba en el mundo. (Si no, ¿para qué?) La crítica, en definitiva, postula lo mismo que el libro plantea al crítico: diversos enigmas para la imaginación.

Matilde Sánchez

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

presentes en el mundo. ¿Todo el texto, inversamente, no constituye una llamada al pie de la realidad? El texto fue escrito entre 1920 y 1928, "sería irrisorio entonces creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de setiembre de 1930. Indudablemente resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de setiembre coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de setiembre".

Resulta curioso

Sin duda. El marco que hace Arlt al relato es, a la vez que una defensa contra el realismo, un procedimiento interesantísimo por el cual todo el texto mantiene en latencia su eventual pase en bloque a la realidad: el texto íntegro permanece como plausible de adivinación, como objeto latente de futuras llamadas al pie, tanto como la alocución del Mayor. Texto adivinatorio pero debido al núcleo ficcional, de la realidad: política como la ficción al poder. Lo dice Piglia, antes lo escribió Arlt. Como continúa el primero, el complot instala la ficción en la realidad.

Pero no sólo desde la perspectiva del "plan organizado", tanto como podrían serlo un juego infantil ("Vos sos la compradora, yo soy la vendedora"), una representación teatral o el simple programa de vacaciones. La conspiración es siempre un acto narrativo, aun la conspiración real. Quiero decir, comparte con el truco y otras formas performativas, una materialidad de relato. No hay posibilidad de retar al truco a menos que se pronuncie la palabra truco. Una conspiración real obliga a alguien a una narración. Alguien deberá decir, forzosamente, "cuando numerosas bombas hayan estallado ern los rincones de la ciudad, entonces intervendremos nosotros", según planea el Mayor imaginario. Pasar del plan al hecho —de la conspiración al atentado, poner la bomba, tomar al poder— marca el momento de ruptura entre ficción y realidad: poner una bomba difiere de la frase "él pone una bomba". Pero volvamos a lo nuestro: no hay conspiración posible sin un relato.

(Cons-pirar es respirar-con, para Guattari; el relato es el aliento) Pero también en la realidad y la ficción se confabula del mismo modo: se hace una fábula colectiva. No hay fábula sin relato.

Resulta curioso también que cuando la confabulación arltiana haya pasado en buena medida a la realidad a través de los golpes reiterados, la narración sublevada irá más allá de su propio presagio. La realidad política argentina se ha hecho cargo del complot severo de Arlt. Cuando la sublevación se vuelve demasiado realista, peligrosa, el complot se hace bufo. Y será con *Megafón,* de Marechal.

(...)

Los premios: **el círculo amenazado**

Si en *Los siete locos* y *Megafón* la ciudad aparece permitiendo subestructuras, logias clandestinas que urden precisamente su propio cambio "para cambiar la vida" y alterar el orden —es decir, si el 'orden de la ciudad' y su dibujo es lo que se busca subvertir en el *Diario de la guerra del cerdo* la ciudad aparece ya como un campo de batalla donde los perseguidos sólo encuentran refugio en el propio barrio, en el círculo que se estrecha. *Los premios,* a la vez que tematiza el diseño circular, cuenta qué pasa cuando el círculo queda abolido. De hecho, parece que el propósito mismo de la 'lotería nacional' es confundir los círculos, mezclar los cuerpos, *hacer convivir a gente que habla distinto.*

La anécdota para quienes no recuerdan: hay un grupo de ganadores de una misteriosa lotería turística nacional, cuyo 'tour' se ignora. Debido a problemas de último momento que jamás son aclarados, los ganadores se embarcan en el *Malcolm,* barco supuestamente finlandés y comercial. Desde el principio hay restricción a bordo; una conjura de silencio por parte de las autoridades del barco mantiene a los pasajeros en ascuas acerca del futuro, del destino, de esas mismas restricciones. A la paranoia que origina ese silencio, se suma la molestía de un pasaje demasiado heterogéneo.

"Desde el comienzo de la travesía, las diferencias se manifestaban con suficiente claridad para que se formaran dos asociaciones cordiales, en una de las cuales brillaría el pelirrojo de los tangos, mientras la otra tendría patronos al estilo de Krenek". Diferencias dadas por la música. Y por la lengua: los de Krenek preferirán decir cabina a camarote, "que suena a cama barata" y deplorarán las "metáforas culinarias". ¿Cómo suena uno al hablar?, es la pregunta que va a formularse a lo largo del texto.

De hecho, en vista de las escasas atracciones a bordo, los personajes no hacen otra cosa que hablar. Ambos círculos hablan del círculo opuesto: el círculo del tango habla de la inmoralidad del círculo alto (hay el cuerpo de una chica que está demasiado expuesto). El círculo de Krenek, en cambio, ridiculiza al círculo bajo. Un solo pasajero compartirá ambos grupos —incluso quebrará la frontera entre pasajeros y tripulantes—: el pibe Trejo, grasa, muy mersa, pero efebo al fin, lo consigue sólo porque su cuerpo es una mercancía homosexual. Otro del círculo bajo va a convertirse en un héroe precario, pero es que al cuerpo del Pelusa Presutti, que se lo juega, lo redime el coraje. De todos modos ocurre que siempre....

En el cuerpo se nota el barrio

En la vestimenta, desde luego, porque a los finos "la ropa siempre les cae de otra manera." Pero también en el apetito, porque el cuerpo bajo siempre es una desagradable máquina productora, incesante, mientras el cuerpo fino tiende a la elegancia de la anorexia. Desde luego, es menos animal pues no come sino por cultura, solo manjares. Los de Krenek solo tienen apetito cultural.

"Por ejemplo, el bullicioso conglomerado que preside el pelirrojo. A priori uno pensaría que ese tipo de gente tiene más apetito que nosotros, los linfáticos, si me perdona que me incluya en el gremio." Hipótesis comprobada: doña Pepa se atiborra de manteca (¿hay algo más 'grasoso'?). El gremio grasa es glotón, es pipón. Come por instinto, no por apetito culural. Desgano indiferente del gremio burgués a menos que el menú esté escrito en francés. Símbolo del cuerpo fino es el de Paula Lavalle: "era tan grato verla dormir profundamente ("¿será Luminal, será Embutal?")

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Cuerpo sedado que no se manifiesta, mientras el del señor Trejo vive a Alka Seltzer porque su digestión se manifesta demasiado. Los mersas tienen, claro, otra figuración del propio cuerpo; se diría que viven pendiente de él: las señoras siempre se marean mucho más. Comen pan y manteca "porque asienta el café con leche", aunque sin azúcar, "porque espesa la sangre, que es lo peor para el mareo." al gremio alto (que sabe que la sangre es siempre igualmente líquida seguramente porque nunca "se le espesa"), el cuerpo siempre le es ajeno.

Y, desde luego, hay una lengua que va con el cuerpo: el círculo bajo cacarea, las señoras gordas parlotean como loros, como si no pudieran hablar. Las citas: el gremio mersa cita frases trilladas del biógrafo ("una mujer es siempre una mujer y un hombre es siempre un hombre, como decían en la vista esa de Montgomery no se cuánto"). Doña Pepa ni siquiera recuerda el apellido Cliff, mientras el gremio alto cita en inglés a los poetas metafísicos, pese a admitir la novela de aventuras (bueno, el gremio alto sabe lo que es un género). El costumbrismo en *Los premios* rige más para el gremio bajo: su habla coincide mucho más con los prototipos reales mersas.

Si en el cuerpo se nota el barrio, los gremios también se agrupan según las formas de entonar la palabra 'che'. Una cosa es decir "Che Nelli" —sin coma o como vocativo, llamar a alguien con la palabra ché— y otra muy distinta decir que uno se siente "no demasiado bien, che", y usar el usted a continuación. Usted + che = contradicción y estilo, che como parodia, como construcción, deliberado por oposición al che 'sentido' (sabemos que en materia de cuerpos, la cuestión es sentir o no), che automático, el che de la costumbre, no el del ingenio.

El ché es lo que diferencia a la ciudad del interior y también del resto del mundo —ché como el obelisco, como distintivo de Buenos Aires. Entonces los personajes de *Los premios* se agrupan según el uso del ché: según su posición frente a lo específico de Buenos Aires. Según canten tangos o escuchen a Krenek, según lean a Donne o *El Gráfico* —todo el tema de haber o no traído la yerba mate en la familia Presutti.

Podemos pensar que todos estos textos de conspiración y paranoia, de sectas que atacan y círculos que se defienden en una guerra solapada, siempre marginal, grupos de poder paralelo, en realidad nos están mostrando la ciudad. Aunque su nombre no aparezca ("La muerte y la brújula"), o aunque esté falseado, a pesar de que el mapa coincide (La ciudad de Aquilea en Invasión), o aunque aparezca en su negación en el barco de *Los premios* (el barco es "donde acaba la ciudad" y la pregunta de los personajes es, a lo largo del texto, cómo conservar el orden de la ciudad si hay una sola proa). Es la prohibición de llegar a la popa lo que origina el motín de los pasajeros: la popa es lo único que permitiría habilitar la "segunda clase" a bordo del Malcolm.) Quiero decir, mostrar la ciudad a través de los agrupamientos tácticos que ella ocasiona. Cabría pensar si estos textos no pueden ser leídos en realidad como los "documentales" de Buenos Aries. Si el dibujo de ese documental no tiene la forma específica de la guerra. Si la cartografía literaria de Buenos Aires no es en realidad un mapa logístico.

Digresión

Cuando la ciudad tiene representación visual, la conspiración y la paranoia se convierten en guerra: la historieta El Eternauta, de Héctor Oesterheld; el film *Invasión* de Hugo Santiago, con guión de Bioy Casares y Borges. Los estadios transformados en bunkers, como si no hubiera otra forma de mostrar un estado que llenándolo de enemigos. ¿Será, como dice Megafón, que el 'proyecto' errado de la ciudad es lo que la ha convertido en un infierno? La conspiración y el propósito del ataque van haciéndose abstractos, misteriosos, ¿cómo se entiende la lógica de los marcianos contra quienes lucha El Eternauta? *Invasión* muestra el combate entre un grupo de tecnócratas bien entrenados y una cofradía de deportistas sentimentales; según la ha definido Edgardo Cozarinsky. Esto es así. Por otro lado, ya nadie pelea por ideas en *Invasión:* ya no hay ideas. Se pelea por los edificios, por el estadio, se pelea por el gusto de pelear, de trazar figuras en el espacio a través de la coreografía bélica —los personajes se desplazan de una frontera a otra de Aquilea, combaten como en un baile; durante toda la película no hay más que cuerpos que luchan, que se atacan o mueren.

Cuando Herrera, el último sobreviviente de la cofradía abandone la pelea, va a decir: "Es inútil. Esta ciudad no tiene arreglo." Don Porfirio, su superior, un personaje a lo Scharlach, responderá: "La ciudad es mucho más que la gente". Es el orden: la ciudad es su dibujo. En el dibujo está el sentido.

Las estrategias del relato

La conspiración va a organizar una narrativa teatral basada en el diálogo: la conspiración avanzada por los diálogos. Existen el contrapunto, la prosa rimada, la creación de arquetipos (el Buscador de Oro, el Estúpido Creso). Como los instigadores, que deben repartirse la tarea, los diálogos "se complementan" en el contrapunto.

Es cierto que en *Los siete locos* hay dos novelas (otra vez Piglia): la novela del Astrólogo y la novela de Erdosain. Ambas son bien distintas: se complementan. La del Astrólogo tiene la dinámica y los procedimientos de la conspiración; avanza por el diálogo, hay la disertación y el adoctrinamiento, la formalización de la guerra. La de Erdosain es novela de melodrama: aun el proyecto de la fábrica de gases aparece mediante el monólogo interior, la fantasía, el raconto de imágenes de duermevela, el menudeo de las sensaciones. Puedo pensar, así, que para el Astrólogo, Erdosain es melodramático: es quien proyecta la fábrica de gases —es el 'experto' pero también es un integrante de la "célula emotiva", el grupo de los que sienten y que él usará para sus fines. Para la conspiración el individuo es melodramático, es célula emotiva.

Pero es como si "la novela del otro" estuviera en cada una de ambas: la novela del Astrólogo está contada con la admiración que siente Erdosain por la mecánica de la conspiración —por "la disciplina" de la conspiración— y por el cuerpo insensible al que Remo aspira. Y la novela de Erdosain contiene la sonrisa sardónica del insensible frente al cuerpo que sufre: su melodrama es patético, está al filo de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la parodia: ("¡Qué alma noble tiene usted! Usted ha sufrido mucho").

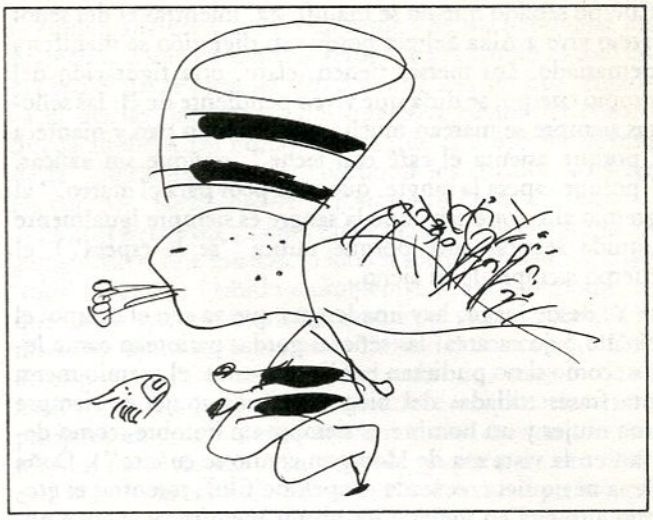
La novela de Erdosain también es una crónica de Roberto Arlt, el periodista emparentado con Nietzsche a través de las vulgatas anarquistas; Remo combate contra la cultura (a la novela opone el informe sobre la disciplina del gas) a través de "los estados valetudinarios del cuerpo" (Pierre Klossowski sobre Nietzsche). Combate porque los libros "lo que hacen es desgraciarlo al hombre. No conozco un solo hombre feliz que lea". Lo dice el cronista en el aguafuerte "La inutilidad de los libros". A esta certidumbre, que es la de Remo, Arlt agrega en respuesta a un lector; "¿A usted no le pide nada el cuerpo? ¿En dónde vive?" El cuerpo pide otra cosa que libros, constituye, en realidad, la estrategia para combatirlos y, a la vez, el fin último del combate. En Arlt los libros, como en Nietzsche, están contra la vida.

También hay una novela de los viajeros del Malcolm y una novela de Persio: los viajeros establecen relaciones, responden con pequeños atentados a la conjura de silencio de los tripulantes, actúan. Persio piensa. Persio medita en el puente sobre el mundo y sobre esas acciones. Persio es el que va pensando el dibujo de esas acciones, de esas alianzas estratégicas en el mundo del Malcolm. Su novela es el relato de lo que va pensando. Se pregunta, por ejemplo, "si el ciempiés humano responde a algo más que el azar de la constitución, si es una figura, un sentido mágico, si esa figura es capaz de moverse bajo ciertas circunstancias en planos más esenciales que los de sus miembros aislados." Si el individuo puede dejar de ser meldoramático para integrarse a un orden, dado que el sentido es mágico y el orden un milagro... Buscar el dibujo es, entonces, buscar el sentido del orden. Astrólogo por vocación poética, Persio estudia las constelaciones.

Las estrellas, el orden, la guitarra de Picasso

Persio busca "cambiar todas las relaciones pensadas verticalmente por el artífice" y construir otro orden igualmente admisible, probable pero humano. De allí que se haga imperioso estudiar el trazado de los ferrocarriles en Portugal "para ver qué dibujo sale de allí". Persio dice que solo una visión poética puede abarcar el *sentido* de las figuras "que conciertan y trazan los ángeles". Una visión poética: un uso de la lengua, un tipo de narración poéticamente adecuada.

La figura que arma el Malcolm empieza con la Loteria. La alineación particular de algunas bolillas ha seleccionado a unos cuantos hombres y mujeres entre miles. A su vez, los gandores han elegido quienes los acompañen. ¿Es extraño que algunos de los elegidos —entre miles— se conozcan, que trabajen en un mismo lugar? El azar gusta de esos juegos. Borges diría que el hecho no es menos extraño que tantas otras cosas; Persio, en cambio, se obsesiona con la coincidencia. "No hay nada de pragmático ni de funcional en la ordenación de la figura. No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del caleidoscopio." Rosa gótica, rosa del caleidoscopio; más tarde, las líneas que definen la guitarra cubista de Picasso: ocurre que Persio no piensa en el orden de lo natural, sino en el orden construído, en el orden alternativo y admisible, en las trampas intelectuales de Gombrowicz.



En realidad, Persio vacila entre llamarlo orden o llamarlo trampa. En su desvelo (los que develan el orden siempre se desvelan, mirando las estrellas no se puede dormir), se compara con un insecto ciego conminado a recorrer, como en la prohibición infantil de no caminar más que sobre las juntas de las baldosas, la líneas del guitarrero cubista de Picasso. Persio vacila, Persio fluctúa entre "El Aleph" y "La muerte y la brújula": "¿guiarse por las estrellas, por el compás (...) por la casualidad, por los principios de la lógica, por las tablas del piso o (...) las alentadoras instrucciones que contiene todo paquete de pastillas Valda?" Como él, podríamos establecer una interesante serie de contactos entre Cosmos, del polaco, y la novela de Persio, a través de "El Aleph" y "La muerte y la brújula". Persio fluctúa entre ambos cuentos, entre el caos del mundo por superposición simultánea de imágenes o el mundo ordenado bajo el diseño arbitrario, alevoso pero funcional de una cruz.

"La jaula de los monos, la pampa tirada boca arriba (...), las figuras de la danza que repiten en un barco cualquiera las líneas y círculos de la guitarra de Picasso (que antes fue de Apollinaire) y también los trenes que salen y llegan a las estaciones portuguesas, entre tantos otros millones de casos simultáneos y coincidencias y entrecruzamientos y rupturas que todo, a menos de someterlo a la inteligencia se desploma en una muerte cósmica; y todo, a menos de someterlo a la inteligencia, se llama absurdo, se llama concepto, se llama ilusión."

Frente al caos, el orden arbitrario que se señala con muertes. Al menos con simulacros en *Megafón,* en el *Diario de la guerra del cerdo,* simulacro de complot de Arlt, *Los premios.* Simulacros de muertes que señalan la metrópolis: imponer esa figura es imponer el sentido de un orden. Pelear contra la persecución —ser paranoico respecto del futuro, del cambio del orden en el futuro contra el que el paranoico se defiende— es conservar el orden: aferrarse al dibujo cristalizado que siempre es un círculo: el círculo burgués, el barrio, las fronteras, proteger ese círculo del dibujo radial potencialmente infinito de los anarquistas, que nadie sabe adónde nos pueden llevar....

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

SERGIO BIZZIO

POEMAS

MINIMO FIGURADO

I

Viajan, hasta su ocio más alto, dos cuerpos recién prendidos entre los pliegues de las cosas como ruedas que no callan.

Y pierde —vida— la estrella inanimada. ¡Ah! no salgas de mí. ¿Todavía se escriben cuentos? He creído entrar a un bosquecillo.

(Otro pájaro reclama —¡*derríbame*!—: simpleza, dabas tu sombra...)

Y ningún azul llega a turbar el silencio de cuanto cede ante esas frías y magníficas lentitudes.

II

En tu mano rumorea el día que termina.

Los picos de las ruedas que llevan los ejes no callan. Me suena. Pero ¿quién habla de libaciones?

Partida en el llamado.

Y el diosecillo de las ruedas en lo alto, entre sus ritmos, bajó la vista y lo venció el temor (y dijo algo de una infinita tristeza: "Ya voy")

—antes que pueda, yo, hablar de la extremidad de una mirada.

III

En la hora justa.

¿Será feliz esta silla —hundida— mientras el mar retrocede lleno de luces?

Invitado a vacilar.

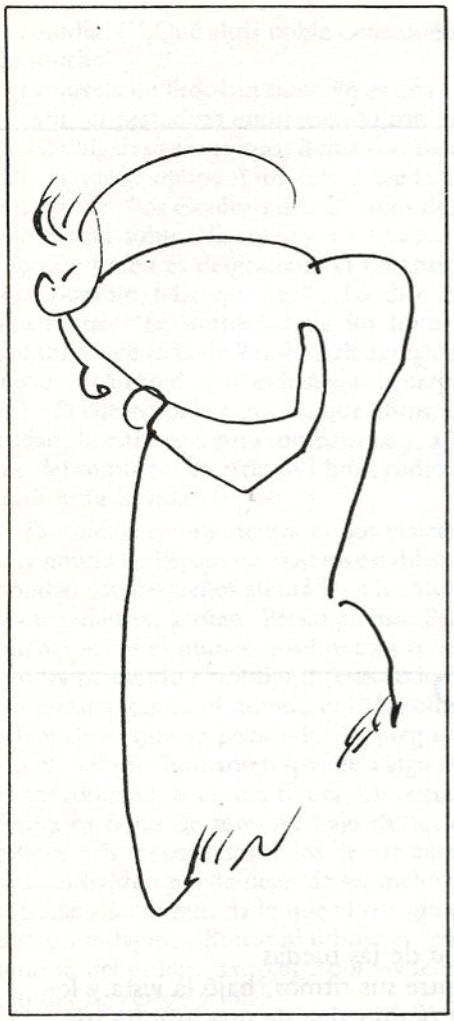
(Lirios y lirios y el guinda senagalés tiene otras aguas. ¡Eh! ¡La cima que separa esas vidas!)

Entre las sepias de ayer y su alarma y el dedo ciego que roza, que toca, en el deslumbre, mi saquito niquelado—

la realidad, querida, pierde un guante que nadie levanta.

¡Pompa, desarma tus radios! (No me oye.)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



TRANQUILA

—quisiera, pero no es la palabra.
Me siento para sentir y balbuceo algo sobre la claridad siguiente. Me sirvo, bebo, veo lo que bebo.

La flor hace plip. —¡Atrás!

Está el enjambre, la miríada disonante de una sombra donde la sombra se alza —nos quita la memoria y se aparta espiando—, achinada, en dirección a todo qué.

Bucles, sólo bucles.

Curvatura del enigma tenso, localizado.

El reverso de la lluvia, esas mantillas, una vieja mamita y mi ebriedad cuando la visto.

UN GENERAL CONTENTO

—¿De qué se habla cuando se habla de poesía?

—¿Cuando habla quién? (Para su ganso nilótico, ese impersonal, hay un estadio repleto de prisioneros livianos, más o menos volátiles que, vigilados por la Enunciación del Ser, murmuran su infinito disentimiento. Además _____

_____ diría Arturo Carrera.) Yo prefiero hablar de una *práctica.* Arriesgada, vaga, según Mallarmé. De un "espejito con olas que nos ve entrar cansados", como escribió Viel Temperley en *Crawl.* Y de una fruta que pasa de mano en mano hasta perder su encantadora pelusa rosada.

—¿Usted cree que el discurso poético, aún con sus peculiaridades fonéticas y lingüísticas, tiene naturalmente un destino de progresiva subordinación ante el despliegue incesante de otros discursos hegemónicos (políticos, filosóficos, económicos, etc.)? ¿Si es así ¿de qué modo reacciona el poeta?

—Susurrando: "No, por ese agujero no".

—¿Cómo trabaja?

—Contento, en general. Aunque no veo poesía en todas partes y escribir no es fácil. Una idea generadora, un tema, una frase, como un tedio (y un amor) no llegan de todas partes a la vez: hay violencia. Lolita al borde de una selva sin flores. Un chispazo de unidad originaria por aquí, el sitio al que se vuelve para comprobar que la sustancia no es más que el accidente, por allá, no son otra cosa que vocesitas indias de mando. ("¡Para mí!" —cuatro dedos en el pecho, el meñique alzado.) Cada línea puede ser una experiencia única, en cualquier sentido, y, si no se me va la mano con la boca, en un puñado modesto de frases ya hay un infierno de combinaciones y de posibles emociones, donde trabajo, no importa cómo. Trabajo. Li Po se ahogó borracho al querer agarrar la luna reflejada en las aguas. Yo tuve una hernia tratando de subirla al bote. ("¿Y el alma?" "Oh, inviolada".)

—Cuando se va a escribir ¿qué se deja?

—A escribir no se va: se viene. Se puede dejar estela.

Sergio Bizzio

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JORGE PANESI

LA MUSICA INTERIOR DEL YO

EL ACOMODADOR de Felisberto Hernández

Invariablemente *inadecuados,* el consumo y la recepción artísticos se representan una y otra vez en los cuentos de Felisberto Hernández. El público es quien produce la inadecuación, y particularmente a través de algunos rasgos que lo definen: su excentricidad o su capricho, agentes modificadores del circuito. En Felisberto Hernández, los excéntricos son *los otros,* el público, los mecenas; en cambio, El artista es un extraterritorial que vive en constante desajuste con el territorio de su posible público.

Doble desajuste: el artista desajustado posee, sin embargo, un interés estrábico y contradictorio por su público, que recorre amplias gamas de altivo sometimiento, desdén, sátira, burla, caricatura. Nunca se consigue una correspondencia, salvo cuando el pianista o el escritor triunfa: el conflicto se resuelve y el relato surgido de esta inadecuación, cesa.

En *El acomodador* el espectáculo exterior de los dos teatros en los que el narrador trabaja constituye un vacío narrativo, no interesa, no se lo narra. Espectáculo vaciado. Tanto como el concierto que forman los músicos-comensales del comedor gratuito ("cada profesor de silencio tocaba para sí", p. 28, en acuerdo con el patrón-director de orquesta que "...lo único que dirigía era *el silencio*", p. 28). Ni partitura, ni escenario, ni público. La música está ausente. El modelo del cuento es el espectáculo. Pero un espectáculo doblemente transformado a través de la estructura narrativa: primero, el modelo musical queda sin contenido y reducido a la materialidad última en Felisberto Hernández: la comida; los instrumentos son cubiertos ("todos dirigían la cabeza hacia los platos y *pulsaban sus instrumentos*", idem), la música es un cero apelado a través del desplazamiento que la rebaja a disonantes ruidos: serrucho y hacha de un vecino carnicero que nos remiten al vacío, la carencia, la fragmentación y la muerte, a través de una imagen auditiva castratoria (imagen que se liga, también, con el alimento: se trata de una *carnicería*). En segundo lugar, la transformación que se imprime al modelo del espectáculo musical consiste en transbordar lo que es público (un concierto, una sesión teatral) al ámbito de lo privado, y esto en una escala paralela que lleva hacia una misma dirección: lo privado como doméstico (las comidas-conciertos de silencio desplazan su escenario al comedor de una casa burguesa; las "sesiones" de sonambulismo en que queda convertido el espectáculo teatral ausente —no narrado— se representan en la interioridad de esta misma casa), pero el espectáculo es privado no sólo de público, sino también "privado" porque, en definitiva, cuanto se narra en *El acomodador* ocurre entre las bambalinas interiores de un yo. Este doble proceso de interiorización del espectáculo queda registrado en el espacio narrativo, ya no escenario ni platea, sino una casa percibida como el interior de un instrumento musical ("empecé a cruzar el comedor haciendo sonar mis pasos; era como si anduviera dentro de un instrumento", p. 41); y también en el ensimismamiento del narrador ("yo ya me había acostumbrado a los objetos de la mesa y *podía tocar los instrumentos para mí solo*", p. 29). La interioridad de los ojos es la generadora de esa luz fantástica que habrá de transmutar los objetos en espectáculo. Un poder revelado, nuevamente, en la privacidad de una habitación y en medio de lo más íntimo e intransferible, el sueño, un sueño *compensador* de carencias:

> "Pero en uno de aquellos días *más desgraciados* apareció ante mis ojos algo que *me compensó de mis males.* [...] Una noche *me desperté* en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz" (p. 30)

Espectáculo del yo ante el regocijo que provoca su propio poderío ilusorio, ensayado por primera vez en el íntimo teatro de un ropero, ese *thesaurus* trivial de un coleccionista que ha colocado, entre lo cotidiano de sus posesiones, las iniciales rubricadoras del yo, como si fuese el sello ostentatorio que subraya al poseedor:

> "En un pequeño ropero —*donde estaban grabadas mis iniciales* [...] guardaba copas, [...] botellas, [...] platitos, [...] tacitas..." (p. 30)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Se trata de una colección de objetos míseros, simétrica de aquella otra colección que el dueño-director guarda en las lujosas vitrinas.

El sueño, junto con el espectáculo musical vaciado y transformado en la alquimia narrativa, es el material que el cuento elabora; un sueño interior y exterior con dos protagonistas: el yo —iluminado— iluminador (la interioridad), y la sonámbula (pura exterioridad, sólo iluminada por la luz exterior de una vela), principal objeto del deseo erótico, principal pieza en la colección que atesora el padre-dueño-director. Sueño exteriorizado, porque el sonambulismo es un sueño actuado que se exterioriza ante un público invisible al soñante.

Exterior que permite al yo permearse entre los pliegues de un sueño ajeno: el acomodador se convierte a la vez en *partenaire* de la sonámbula y en público de su sonambulismo. "Tuve la sensación de haber dormido un poco antes que ella hubiera llegado a la puerta del fondo" (p. 35): completa así en el límite, en la frontera entre exterior-interior, entre sueño-vigilia, la deseada figura en los cuentos de Felisberto Hernández, penetrar, violar y robar ilusoriamente, una casa, un misterio adherido a ella, los objetos que su dueño posee y a la hija (objeto amoroso doblemente poseído: por el padre y por su novio ensombrerado), violada en lo más íntimo, secreto e inviolable: ("Yo pensaba que el mundo en que ella y yo nos habíamos encontrado, era inviolable", p. 38). Son los bordes del sueño:

> "Yo me sentía orgullos de ser un acomodador, de estar en la más pobre taberna y de saber, yo solo —ni siquiera ella lo sabía—, que con mi luz había penetrado en *un mundo cerado para todos los demás*" (p. 38).

Bordes interpenetrados, junturas de dos círculos, pero que se cierran en el único receptáculo del yo, pues el "ritual" sonambulesco y erótico suelda, en el interior de ese receptáculo, la "inocencia" de la niñez y la culpa adulta de una sesión violatoria (reconcilia, superponiendo, el pasado infantil de un paraíso pregenital con el presente cargado de agresivo erotismo:

> "La cola del peinador *borraba memorias sucias* y yo volvía a cruzar espacios de un aire tan delicado como el que hubieran podido mover *las sábanas de la infancia*", (p. 36).

La pareja conceptual más importante que el relato intenta conciliar es la del *adentro-afuera* (adentro / fuera del sueño; adentro / fuera de la casa, adentro / fuera del yo); no menos importante que los espacios sociales, las jerarquías y las respectivas apropiaciones que se ligan a la interioridad o la exterioridad. Punto de sutura: los ojos, que pertenecen a la cabeza, al pensamiento (y a su omnipotencia compensatoria), a lo interior, a lo inviolable, e inapropiable, tesoro secreto de los humillados:

> "... todas las caras [de los instrumentistas-comensales del comedor gratuito] se dirigían hacia él [el dueño]; *pero no los ojos: ellos pertenecían a los pensamientos que en aquel instante habitaban las cabezas*" (p. 28).

Por eso, en la guera de propiedades y apropiaciones que el cuento oculta y despliega, el narrador pierde la batalla final, pero luego de un triunfo inapreciable: ha logrado violar el cerco interior de la sonámbula, ha superpuesto los propios sueños y deseos a la actuación soñante de la mujer y ha penetrado su teatro interior, su "otra escena" desconocida para sí misma, a través de una oscura simbiosis. "Oscura", puesto que la luz del narrador no cumple ninguna función en las "sesiones", salvo en el desastre final que acarrea la aniquilación del objeto deseado y la pérdida de la luz; supresión emblemática del *élan* deseante: "Había olvidado mi propia luz", dice el narrador, comentando las "sesiones" con la sonámbula.

La riqueza espiritual (modelo clásico de cierta ideología burguesa sobre el arte) reside en el mundo interior y desde allí se irradia sobre los objetos externos, iluminándolos con nueva luz que, o bien revela en ellos una sintaxis desacostumbrada, fruto de la actividad imaginaria del sujeto, y clave de la escritura felisbertiana ("Iba a mis lugares predilectos como si [...] encontrara conexiones inesperadas", p.27); o bien desnuda el interior del objeto, su parte medular, su verdadero ser, su alma: comunicación de interioridades[2]. Sin embargo, esa "lujuria de ver" (p.33), tanto como el vallado interior del que procede o el teatro montado para el íntimo regocijo ("siempre había llegado a la conclusión de que debía utilizarla [la luz] cuando estuviera sólo", p. 31) están amenazados desde dos lugares diferentes.

La amenaza exterior: los otros

Primero, por el mundo exterior, el afuera, los otros, el otro prototípico (el *poderoso antitético* y *el igual* en la jerarquía socioeconómica), pero, en particular, la calle con la indiferenciada gente común, sobre la que el sujeto monta su aislamiento y su correlativo orgullo diferenciador:

> "... sabía inclinar la cabeza con respecto y desprecio [cuando trabaja como acomodador]. No importaba que ellos no sospecharan todo lo *superior* que era yo" (p. 27).

Aislamiento poblado de agresividad y desprecio, una isla interior inmóvil que, como signo de la subjetividad, tiene su espejo, su correlato en un objeto: durante la primera de las cuatro "sesiones" que constituyen el espectáculo central del cuento, y en la que no ha aparecido aún la sonámbula, el sujeto-iluminador sólo puede apoderarse de un único objeto, un muñeco que presenta una figura humana separada del resto:

> "Solo aquel [muñeco] chino *podía estar aislado* en aquella inmensidad; tenía una manera de *estar fijo* que hacía pensar en el misterio de la estupidez. Sin embargo, *él fue lo único que yo pude hacer mío aquella noche*" (p. 34).

En la proyección especular del yo, la estupidez e inmovilidad del muñeco retratan los límites de una aventura imposible: el deseo, prisionero inmóvil de la fortaleza interior, se congela y no avanza; como María en *Las hortensias* respecto de la fijeza de las vidrieras, será la mujer sonámbula la que en la "sesión" siguiente ponga en movimiento la lujuria, el deseo y su amenaza, pero a un costo elevado que reitera la semejanza del acomodador con el muñeco chino.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ahora, el actuante no es la propia luz, sino la mujer y su luz exterior (el candelabro) que condenan al sujeto a ser un ente petrificado, un muñeco de la colección, un obstáculo no percibido en el sueño soñado por otro:

> "Yo estaba *como un muñeco* extendido en un escaparate" (p. 35).

La amenaza del otro (la mujer) se intensifica no sólo porque finalmente provocará la desgracia absoluta, la pérdida del único poder que el yo ha mantenido como blasón redentor de la indigencia y la humillación, sino debido a que intensifica en las "sesiones" una pasividad (un erotismo manifiestamente pasivo) y una inmovilidad de muñeco que son atributos inherentes al sujeto mismo. Como contracara positiva la mujer mueve el deseo, provoca la acción del narrador en un afuera que es afuera del sueño y a la vez agente desencadenador de la catástrofe; en cambio, en el interior de las sesiones, la amenaza se esparce con todas las gradaciones del pavor: los espasmos cuando la ve por primera vez (que comienzan en lo alto, en la cabeza —el pensamiento, atributo de la omnipotencia sublimadora del yo— para finalizar en "lo bajo" del sexo); la "rápida inquietud" (p. 35) y el temblequear de las rodillas en la tercera sesión; el miedo confesado y verbalizado que le hará arrojar en la cuarta el objeto de la desgracia ("cuando ella se paró cerca del colchón *tuve miedo* y le tiré con la gorra", p. 39).

La conjunción de la mujer y el afuera (la calle, la despreciada muchedumbre) son redobladamente más amenazadores porque se encargarán de precipitar el derrumbe del acomodador. En su afán por introducir en el recinto interior del sueño un elemento que metonímicamente figura el afuera, el rival y, en forma genérica, a "los otros" acechantes y antitéticos, el acomodador sella su derrota final. Así como la luz de la sonámbula es un atributo externo, la gorra del competidor amoroso vestido de negro (la anti-luz portadora de la antitesis) también marca la exterioridad de una cabeza sin luz. En la última sesión el yo narrador hace intervenir la gorra, objeto del otro y del afuera, utilizándola como sustituto de lo que le es más consustancial, la luz: "yo saqué la gorra y empecé a hacer señales *como con un farol negro" (p. 39).* Al usar el atributo del otro, en cierto modo ocupa su lugar, alienándose. En verdad, insiste con una operación inversa a la que intentara en el mundo callejero y hostil de lo real, cuando pretendía hacerse reconocer ante la despierta sonámbula como personaje del sueño; con la gorra, en cambio, acerca al sueño un elemento de lo diurno, lo cotidiano, lo gregario. Sueño y realidad (espacio interior y exterior) no pueden coexistir en el relato; por lo tanto, la operación que pretende intersecar ambos mundos fracasa.

Los hombres o mujeres que pertenecen "al mundo de todos los días" (p. 38) ejercen su agresividad sobre el acomodador: son los compañeros de trabajo ("un compañero me dijo: "¡Apúrate, hipopótamo! [...] Después me dijeron otras cosas (p. 37), y uno de los odiados hombres de gorra ("...me detuvo otro hombre de gorra; estaba sentado en un auto, había descargado un cornetazo y *me estaba insultando"*, p. 38). Los hombres de gorra pertenecen a la inmensa categoría de "los otros", despreciados y despreciables por moverse en el mundo diurno, vulgar, multitudinario sobre el que el yo ha construido su altiva y aislada fortaleza de singularidad:

> "...vi un hombre que llevaba gorra. Después vi otros. Entonces tuve una idea de los hombres de gorra: eran seres que andaban por todas partes pero que no tenían nada que ver conmigo". (p. 38-9).

"Nada que ver", alude en forma literal a lo que no puede verse, la interioridad subjetiva, el juego prestigiado del sueño; no "ven", no pueden ver la materia por la cual el yo quiere ser reconocido: luz, pensamientos, "espíritu". El ideal del narrador es la transparencia, pero su paso por el mundo cotidiano lo condena a la opacidad; o tropieza con los otros, o los otros tropiezan con él, (p. 29, 37), es un "estorbo errante" (p. 29), tanto en la esfera del trabajo como en el sueño ajeno en el que participa.

De las cuatro figuras masculinas que en "El acomodador" representan al otro dual, tres de ellas son 'estorbos' para el yo-narrador y mueven su animadversión (el rival de la gorra, el padre de la sonámbula y el mayordomo de la casa), la restante es una figura ancilar desde el punto de vista narrativo, casi imperceptible y siempre paradigmática en los relatos de Felisberto Hernández. Es "el amigo", el que consigue trabajo o comida, el que introduce al narrador en el espacio excéntrico de una casa donde se ejercitará la "lujuria de ver": personaje borroso, comodín narrativo, benéfico desde un punto de vista psicológico, gracias a él, la narración al ocupar un ámbito cerrado, doméstico y misterioso, se pone en movimiento. Personaje "introductor" o "personaje motivación" podría llamarse a esta figura paradigmática que asegura el mínimo de bienestar material como para que la actividad imaginativa del yo-narrador interactúe con los objetos y las conductas extravagantes de los dueños de esos ámbitos especializadores de un tópico predilecto: la propiedad del otro y la correlativa apropiación ilusoria del yo.

La figura del otro por excelencia forma un par también paradigmático en muchos relatos: el otro como igual y el otro como "superior" en la jerarquía socio-económica que el texto mismo establece. El otro como igual, en este caso el mayordomo, sólo podrá ser objeto de desprecio y se le enrostrará la superioridad otorgada por un don "infernal" ("tiene una luz del infierno en los ojos", le dirá el criado), que le permite la manipulación del otro, el ejercicio del poder y hasta la arbitrariedad. Esto revela la necesidad de distanciarse del otro-igual para evitar la humillación:

> "Me vino la idea de que sería más digno no contestar al mayordomo" (p. 40).

El yo narrador une la pareja amo-criado (el otro superior y el igual) a través de una misma imagen de desprecio y desagrado: el pañuelo que el mayordomo lleva en el bolsillo y que ha identificado gracias a su luz, le merece un comentario risueño ("¡qué pañuelo *sucio*!", p. 32); el insulto al amo no llega a ser proferido, lo que subraya el imperativo actuante de las jerarquías incorporadas íntimamente por el yo, aunque pretendan ser alteradas ("Entonces yo empecé a pensar en un insulto. Lo primero que me vino a la cabeza fue decirle [al dueño] *"mugriento"*, p. 41).

El par criado-patrón está conectado con un juego semán-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tico que también engloba a la figura del acomodador; el juego (o la cadena asociativa) se disemina por todo el texto y tiene dos polos: *arriba / abajo,* manifiestamente referidos a la jerarquía social. El acomodador bascula entre las dos posiciones según la situación y el uso de sus "poderes" interiores. El mayordomo, que se somete al poder intimidatorio y despótico del acomodador, cuando aparece por primera vez lo hace "escondiendo los ojos" y mirando hacia abajo, hacia el piso (p. 31) y en el prólogo a la primera "sesión" tiene "los ojos *bajos*" (p. 33). La confrontación con el igual se establece a través de lo que el narrador reivindica como su tesoro individualizador: mirada, ojos. En cambio, el dueño, el otro superior, aparece en la comida gratuita "*levantando* una mano" (p. 28), gesto semejante al del final, cuando increpa al acomodador: "*levantó* la cabeza con orgullo" (p. 40). Como otros cuentos de Felisberto Hernández, "El acomodador" esconde un duelo, un pugilato de orgullo entre el artista (o su equivalente, como en este caso, alguien que cumple funciones periféricas, el artista degradado) y el poderoso:[3]

> "Yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprendería. *Quise reconquistar el orgullo...*" (p. 40). "El [el dueño de casa] también *recobró su orgullo*" (p. 41).

Duelo escondido en el término faltante de una oposición que sintetiza el cuento, pues de lo que en realidad se trata es de enfrentar las dominios, poderes y apropiaciones de un *acomodador* que finalmente lo pierde todo y un *acomodado,* nombre que el texto no profiere pero que exhibe, sobre todo en el trabajo con la significación de términos como *superior/inferior,* permanentemente alterados, violados, recompuestos por un yo que los "acomoda" según las necesidades de la lucha.

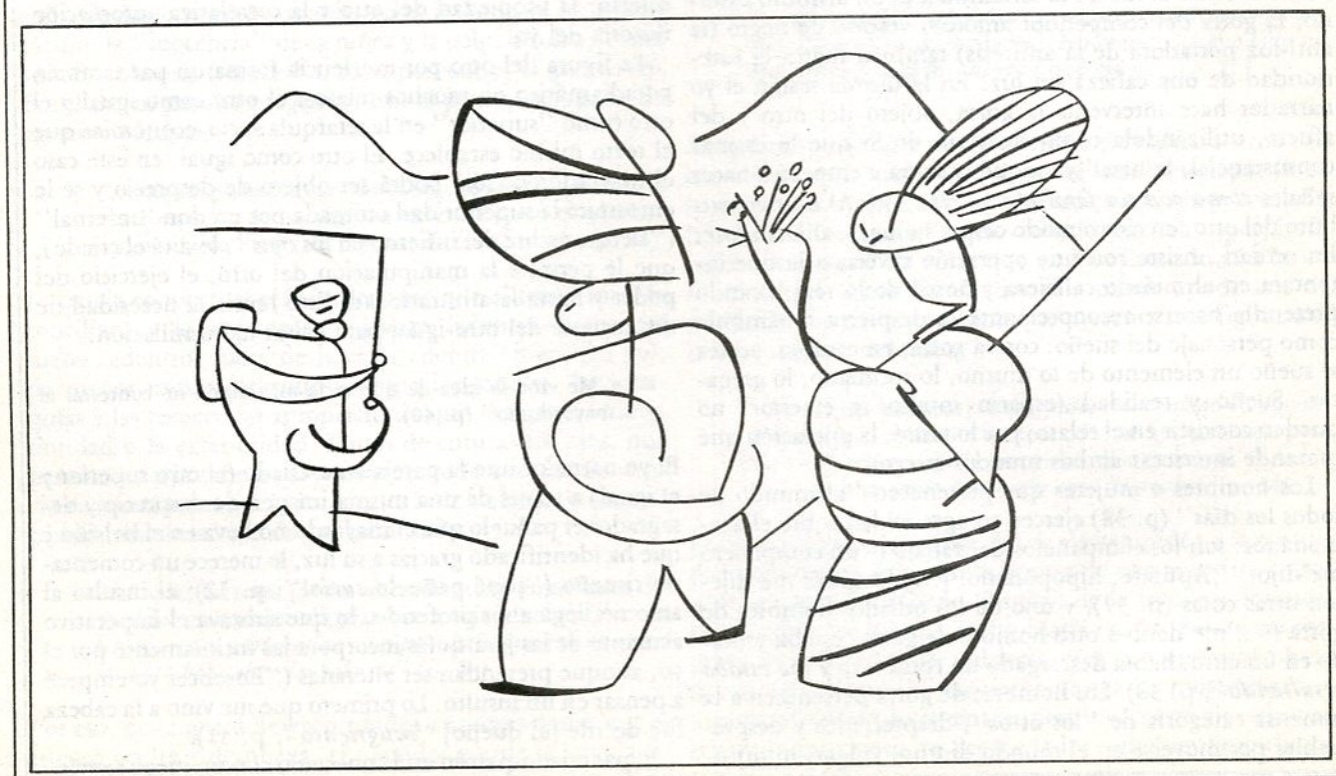
En las fuertes espacializaciones que el relato maneja, el acomodador, tanto como su otro-igual, el criado, aparecen sometidos a un abajo de inferioridad permanentemente reiterado. Si el dueño entraba levantando la cabeza, el gesto contrasta con la altivez del acomodador que cumple sus funciones "inclinando la cabeza". El estar abajo constituye al sujeto de este texto: cuando asiste al horroroso espectáculo de su cara iluminada por la propia luz "infernal", se desmaya:

> "...Y cuando me desperté tenía la cabeza *debajo de la cama* y veía los fierros como si estuviera *debajo de un puente*" (p. 31).

Estar debajo de un puente alude a una de las imágenes cristalizadas de aquello que tanto se conjura en este relato: la pobreza. Esa es la imagen inicial del cuento, sugerida a través de un segmento narrativo que se genera en una locución, también cristalizada, "más pobre que una rata":

> "Yo era acomodador de un teatro, pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía *un ratón debajo de muebles viejos*" (p. 27).

"Vivir (como *clochard*) debajo de un puente", "ser más pobre que una rata": está claro que esa es la inferioridad inicial y constitutiva a partir de la cual el yo transitará hacia un proceso de degradación; su segundo empleo será, pues, en "un teatro *inferior*" (p. 30) que ha de perder nuevamente al final, junto con su luz. El abajo constitutivo reaparece incluso en los momentos eufóricos: el acomodador



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

elige para convertirse en espectador del propio espectáculo una posición inferior, el suelo:

> "Tráigame un colchón. Veo mejor desde el piso..." (p. 34)

El colchón remite al "sueño" no menos que al erotismo que permeará la segunda y tercera "sesión" de sonambulismo, pero condena al espectador a estar abajo respecto de la mujer que, si se descuenta la carga sensual explícita, literalmente pisotea el cuerpo del narrador. El acomodador se ha convertido en acomodado (acomodado en la ilusión de un sueño), a cambio de esto es pisoteado por el otro, lo que genera un sueño posterior donde pugnan con igual intensidad el orgullo y la humillación. El sueño ocurre en una iglesia, la sonámbula lleva un vestido de novia cuya cola *arrastra* "con orgullo" (p. 37) al narrador convertido en un perro lanudo de "color *negro* muy *brillante*" (recuérdese que el negro es el color de los otros y que la brillantez lumínica se identifica con el narrador). Los atribujos contradictorios reflejan el conflicto entre la inferioridad de la sujeción y lo superior que el sujeto se considera frente a los otros, la muchedumbre, que también aparece en el sueño: "Al mismo tiempo yo me sentía ir entre un montón de gente que seguía a la novia y al perro" (p. 37). La conclusión del sueño indica la pugna que ha mantenido el yo ideal narcisista con la imagen que los otros le devuelven; "Tú te dejas llevar; pero tú piensas en otra cosa" (p. 37).

Desacomodado, pisado y arrastrado: son las posiciones que el narrador figura para sí mismo. La venganza no sólo se da en el combate con el otro que el sueño susurra, sino también en situaciones "reales" o imaginadas que invierten la posición inferior del yo. Imagina a la sonámbula *hincándose* junto a él (p. 36); y de hecho, se hace acomodar por el mayordomo a quien, luego del espectáculo, pretende dar una propina, convirtiéndolo así en acomodador (p. 34). Acomodador / acomodado se llama, pues, esta figura dual que engloba todo el juego entre yo-el otro y sus recíprocas amenazas. El acomodador, como los artistas de F.H., se encuentra en la posición de "desacomodado", desajustado respecto de los otros, de su trabajo, de los espacios por los que transita y, en particular de las fuerzas sociales que determinan las relaciones de poder. Opacidad radical de quien se postula como transparencia luminosa: "yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían" (p. 40); lo que se desajusta, lo que no llega a imponerse es esa interioridad orgullosa e invisible que se volatiliza, pues no se acomoda, como en otros cuentos, a una actividad artística que, aunque no menos desajustada respecto de las prácticas sociales, puede alcanzar el éxito.

La amenaza interior: el pantano

Segundo foco de amenzas: el ensimismamiento del yo. No solamente los otros, la otra, el otro y las relaciones que mantenían con el sujeto son causa de peligro: hay fuerzas todavía más intensas que provienen del castillo interior. Fuerzas autodestructivas del ensimismamiento que el texto elabora: la ausencia, la carencia (de la música, de la protección, del bienestar) y la castración, el silencio, la muerte (del yo, del otro). El silencio de la comida-concierto que atrapa a los comensales reconcentrados en su interioridad, cuando se refiere al narrador equivale a la enfermedad y la locura:

> "[...]yo empecé [...] a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano". (p. 29).

La imagen de la psicosis —o de la clausura narcisita que la evoca— se simbolizan casi siempre en F.H. por medio del pantano (con sus variantes: el agua detenida o estancada, el agua de un pozo). Así el narrador de *La casa inundada* habla del "fondo de mi pantano", y la señora Margarita establece la comparación: "si el agua que corre es poca, cualquier pozo puede preparale una trampa y encerrarla: entonces ella [...] se llena de un silencio sucio, y *ese pozo es como la cabeza de un loco*" (*Obras 25* Vol. V, Montevideo, Arca, 1867, p. 72). El hundirse (o ahogarse) del yo en un pantano puede, entonces, ser considerado como un tercer término de mayor intensidad negativa en los paradigmas "arriba-abajo" o "inferior-superior" que el texto utiliza para significar. La secuencia narrativa del comedor gratuito finaliza con tres pequeños segmentos que aluden al ahogo. Se ahogan los iguales, los invitados:

> "A los que comían frente a mí y de espaldas al río [...] los imaginaba ahogados", (p.29)

Es que la castración y la muerte puntúan el relato: a los huesos serruchados del carnicero debemos agregar el contenido de estos segmentos narrativos que refieren dos muertes: una "real" y otra imaginaria. La muerte "real" es la del igual y merece un tratamiento cómico: un gordo muere hundiendo su cabeza en la sopa "como si la quisiera tomar sin cuchara" (p. 29). Muerte grotesca que posee un humorismo que apenas atempera el escondido desprecio que los humillados merecen, ya que a los comensales se los siente o imagina "lejanos" ("...no podía dejar de preocuparme por el alejamiento de los invitados", p. 29), y ahogándose en la otra orilla del río / mesa: "los que comíamos frente a ellos, les hacíamos una cortesía pero no les alcanzábamos la mano". Lejanos quiere decir, justamente, a distancia segura del yo. La muerte imaginaria recae sobre la hija sonámbula: "yo no pensaba que aquel hombre nos obsequiara por haberse salvado su hija; *yo insistía en suponer que se había ahogado*" p. 29). En el sutil duelo con el otro que el texto despliega, imaginar ahogada a la sonámbula equivale a una agresión mortífera. El principal objeto desestabilizador del yo es previamente aniquilado: muerto *antes* que las sesiones con su carga de sometimiento comiencen en el relato. Este duelo se manifiesta en el atributo lumínico de la ahogada imaginaria:

> "...*resplandecía* de blanco su lujoso vestido y la piel de sus brazos y su cara. Tal vez aquel privilegio se debiera a las riquezas del padre..." (p. 29).

Luz interior del yo / luz exterior de la riqueza: el duelo con el otro Poderoso (el dueño de casa) se establece a través del objeto que suscita el interés erótico.

Imaginar ahogada a la sonámbula es matarla con una característica propia del sujeto (una unión íntima, proyectiva y destructora con el objeto), porque "hundirse" (en un pantano) o ahogarse constituyen posiciones que el yo sien-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

te como inherentes a su condición: el ahogarse es un peligro interno del sujeto que se proyecta a modo de conjuro sobre los otros. Esta nueva oscilación entre interior-exterior se especializa en el episodio del gordo ahogado en la sopa: "los sirvientes llevaron al muerto al cuarto de los *sombreros*..." (p. 29). Si "ahogarse" es un peligro interior, llevar el cadáver del ahogado al cuarto de los sombreros equivale a reunir estas dos fuerzas, puesto que "sombrero", como ya se dijo, representa metonímicamente el afuera. Los dos peligros, las dos amenazas de aniquilación se muestran juntos a través del trabajo textual.

La luz interior no es menos amenazante ni menos peligrosa. El despedazamiento del rostro que la luz demoníaca y el espejo devuelven al yo, "brillando como el triunfo de una enfermedad desconocida", muestran que el poderío narcisista de la luz se une como indeleble contracara a la castración. La misma luz usada como poder hacia el exterior, vuelta sobre sí misma, devuelve la imagen del despedazamiento ("la cara estaba dividida en pedazos que nadie podía juntar ni comprender", p. 31), que provoca en el acomodador "un terror que casi [lo] lleva a la locura" (p. 30). La escena de la fragmentación reflejada en el espejo se desarrolla en "la pieza", también lugar paradigmático en la narrativa de F.H.: especie de natural prolongación del ámbito del yo, allí se hilan recuerdos, se destilan sensaciones, y se paladean los frutos de las ilusorias apropiaciones objetuales. La escena concluye ligándose con los "ruidos de huesos serruchados" que provienen de la carnicería: locura y castración, subrayadas mutuamente por medio de la concatenación sintagmática de fragmentos narrativos (una de las formas de significación que Felisberto utiliza con insistente frecuencia). La luz interior devuelve una imagen castratoria, aniquiladora; proyectada sobre el objeto amoroso (la mujer), las consecuencias son las mismas y de un parecido que el texto explicita ligando ambos momentos y significaciones:

> "...mis ojos empezaron a ver en los pies de ella un color amarillo verdoso parecido al de mi cara aquella noche que la vi en el espejo de mi ropero" (p. 39).

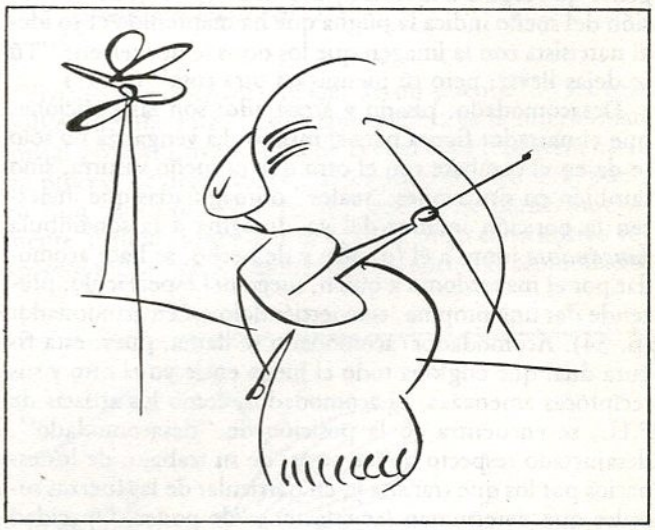
Como a través de rayos X, el acomodador ve la imagen funeraria del objeto, sus huesos, el esqueleto, la calavera:

> "Carecía por completo de pelo, y los huesos de la cara tenían un brillo espectral..." (p. 40).

En el círculo mortífero del yo, capturado en las superficies letales de una imagen especular, el objeto del deseo se estanca y elimina.

Sin embargo, el *requiem* es también otro objeto de deseo: la música. Antes de la coda que insiste sobre el fracaso ("me volvieron a echar del empleo [...] Además fui perdiendo la luz", (p. 41), las aventuras en la casa concluyen con la caída de una mandolina y su ruido que suplanta la ausencia de la música: "la pobre mandolina parecía [...] un ave disecada" (p. 41). "Ave disecada" equivale a decir "muerta": la ausencia de la música entra a un mismo paradigma con la imaginaria muerte del yo y de su objeto femenino. El "sonido" de la caja armónica es en verdad una disonancia, un ruido que debe asimilarse, en su reberberación funesta, a otros dos tipos de ruidos diseminados en el relato y que poseen siempre una función amenazadora. Es el ruido estrepitoso que producen los otros y la marca de la amenaza: ruidos de hacha o serruchos invadiendo la privacidad de la habitación del yo, el grito de la sonámbula que pone fin al sueño (p. 39), el prepotente ruido y los insultos de los hombres de la calle (p. 38), los gritos del mayordomo en la última 'sesión', y el ruido del teléfono que hacen "sonar" cuando muere el gordo comensal (p.29).

Si en el sustrato último de todos los cuentos de Felisberto Hernández, se oculta y se devela —como creemos— un duelo y una pugna entre un yo-artista y un otro poderoso, aquí, en *El acomodador* se piensa, conjurándola, la derrota absoluta del artista. Desposesión total, carencia definitiva, el único triunfo ha consistido en un robo-violación: penetrar en el sueño del otro, en aquello que el sujeto considera más valioso porque es la clave de su estética. Sólo sueño: por eso el vaciamiento del espectáculo, la ausencia de la música. Todo es interior; el sueño y la representación. El otro-poderoso puede interiorizar en lo doméstico, la música, la colección, el espectáculo de los ejecutantes silenciosos. Al artista degradado sólo le queda la efímera combinación del sueño.



NOTAS

(1) Las citas remiten al vol. III, *Nadie encendía las lámparas*, de las *Obras Completas*, Montevideo, Arca, 1967.

El presente trabajo forma parte de un libro sobre Felisberto Hernández que preparó para la Editorial Hachette, Bs. As., Colección Biblioteca Crítica...

(2) Josefina Ludmer ve dos estéticas imbricadas en los textos de Felisberto Hernández; Cf. su trabajo "La tragedia cómica (Anotaciones sobre Felisberto Hernández)", en *Escritura*, Caracas, a. VII, nº 13-14 (enero-diciembre 1982), hasta el momento la más incisiva mirada sistemática al conjunto narrativo de este autor.

(3) Este duelo y su manifestación discursiva han sido estudiados en mi trabajo "Felisberto Hernández, un artista del hambre (Análisis de 'la casa inundada')", *Escritura*, Caracas, a. VII, nº 13-14 (enero-diciembre 1982). También estudiado como "desquite" por Enrique Pezzoni en su "Felisberto Hernández: parábola del desquite", *El texto y sus voces*, Bs. As., Editorial Sudamericana, 1986.

Para otros aspectos de este relato, véase: Rosario Ferrer, "el acomodador-autor" (*Escritura 13-14*, cit.), y Marise Renaud, "El acomodador, texto fantástico", en Alain Sicard (comp.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Avila, 1977.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Elsa Osorio

El hombre de Balmes

Algunos, sobre todo los más viejos, dicen que no hay que compadecerse de él tirándole comida o calmando su sed mientras gira. El padre de Michel Remi me contó que su primo, un tal Philipe, había estado presente cuando el hombre de Balmes bailó con la estatua del calvario y esta horripilante escena lo perturbó hasta tal punto que ni un solo día dejó de ir a verlo girar su castigo hasta que la muerte lo sorprendió allí mismo, al pie del hombre de Balmes, maldiciéndolo.

Pero no soy sólo yo quien no puede sustraerse al espeluznante hechizo del eterno girar de ese saco de huesos mal armado colgando de su cara tortuosa. Laurent Cotûre confesó que es por miedo que pasa allí horas dándole de beber, desde aquella tarde en que la satánica mirada del hombre de Balmes se clavó en él cortándole de una vez y para siempre aquellas risas, aquellas burlas que junto a sus amigos solía dirigirle. "No es que me haya amenazado con palabras —me explicó— pero estoy convencido de que si no lo asisto algo malo me sucederá".

Ivonne Dagorne dice que no es miedo sino misericordia lo que el hombre de Balmes le inspira.

Henri Toulin va aún más lejos; no sólo hay que alimentarlo y calmar su sed, sino también consolarlo por este aberrante castigo. "Un momento de locura cualquiera puede tener" —le dice acompañándolo en su danza— "pero estos veintitrés años girando ininterrumpidamente son un oprobio que jamás comprenderé, aunque tantos necios digan que lo tiene bien merecido".

"Un oprobio no sólo para él sino para todos nosotros a quienes nos exponen este macabro espectáculo sin piedad" —replica Jean Bernard— tratando de convencernos de que es un acto de justicia no alimentarlo ya que así sólo logramos prolongar su miserable vida y este abyecto castigo por un pecado que quién recordaría ya si no existiera el demoníaco baile de San Vito.

A Marie Chaulot, por el contrario, le parece bien que el hombre de Balmes siga girando para que nadie olvide lo que él fue capaz de hacer aquella noche. Ella era apenas una niña —nos dice— y aún puede convocar ese recuerdo con todos sus pormenores (según Henri no era tan niña: ya pasaba la veintena por aquel tiempo). Entusiasmada con su relato, agrega cada día detalles más monstruosos. Yo veo sus ojos como caballos desbocados, siguiendo el infinito girar del hombre de Balmes, su cuerpo temblando en el derroche de palabras que aparentemente nos dirige, pero no me engaño: es a él a quien le habla. Hace veintitrés años que Marie va al demoníaco baile de San Vito y nunca, dice, ha percibido en el hombre de Balmes el menor signo de arrepentimiento: "Su expresión está intacta: la misma insolencia, la misma sacrílega pasión que cuando bailaba con la estatua del calvario, el mismo brillo febril en su mirada. Deberían vendarle los ojos". Marie insiste en que los ojos del hombre de Balmes la desnudan intermitentemente al girar. Alguien le hizo un día una broma de dudoso gusto y ella contestó indignada que a su hermana Françoise y a Marguerite Dubonais también las había ultrajado con su mirada lasciva, y que Florence Dupert, la viuda del boticario, le había confesado que, cuando la ausencia del marido le duele en todo el cuerpo, va al demoníaco baile de San Vito a buscar la mirada del hombre de Balmes para que le entibie la piel y se deja estar allí hasta que le recorra cada pliegue, cada poro y con esa deliciosa sensación puede sostenerse por un tiempo (así se expresó la muy indecente, se apresuró en aclarar Marie, para que no pensáramos que las palabras eran suyas).

Nadie da crédito a lo que Marie cuenta. Florence tiene bien fundada su reputación de viuda honorable y sólo la envidia de una solterona, afirma despectivamente Henri, puede fabular tal disparate.

"Es comprensible", la disculpa Jean, "a Marie nadie la ha pedido en matrimonio y quién no ha soñado alguna vez en ocupar el lugar vacío del boticario".

Es cierto, yo le he escuchado con frecuencia. Florence es una mujer hermosa a quien el austero luto, el nítido dolor en su expresión y ese obstinado silencio que impide la menor insinuación la han enaltecido con el poderoso encanto de lo vedado. Sin embargo, el otro día, cuando la ví convi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dando al hombre de Balmes los más exquisitos pasteles, le capturé un gesto que me hace pensar que Marie no miente respecto de la viuda. A Virginie Saint Pierre le sorprenden estos comentarios: ella ve sus ojos apagados, su mirada turbia por la culpa que no se atreve a confesar.

Virginie lleva dieciocho años rezando por el hombre de Balmes y está segura de que el Señor lo ha perdonado y de que sólo tiene que tener la valentía de admitir que está arrepentido ante un sacerdote. Se lo hace saber todos los días girando con él y, aunque el hombre de Balmes nunca le contesta, ella afirma que seguirá insistiendo hasta que logre persuadirlo de que se confiese "para que termine de una vez por todas con este agobiante castigo". Una cierta alteración en la voz, una dureza en sus labios al pronunciar esta frase me hacen sospechar que el castigo al que se refiere no es sólo el del hombre de Balmes sino el que Virginie está condenada a compartir con él por alguna razón que quizás ni ella misma conoce.

Bruno Bronzonne dice que el hombre de Balmes gira cada vez más rápido en sus sueños, implorándole que lo alimente con gritos desgarrantes que lo aturden hasta despertarlo, y entonces corre con un pan en la mano, atravesando calles y plazas sombrías para contemplar esa danza más atenuada, para escuchar esos aullidos menos angustiantes que en sus pesadillas. Se tira allí, extenuada, a no dormir, a no soñar con el hombre de Balmes.

No es miedo, ni compasión, ni sed de justicia, ni ardiente odio, ni consuelo, ni ninguna de las controvertidas pasiones que me han transmitido quienes comparten conmigo esta extravagante adicción al hombre de Balmes lo que me lleva al demoníaco baile de San Vito, sino mi natural propensión a la circularidad. Voy allí como a la fuente, a la escalera caracol, a la vida.

Cuando Jean me avisó, no acertaba a comprender: tuvo que repetírmelo varias veces para que yo reaccionara. Era natural que ocurriera. Lo extraño, me decía Jean mientras nos encaminábamos al demoníaco baile de San Vito, es que haya resistido veinticuatro años en ese girar enloquecido sin sucumbir. No entendía mi asombro. Tan inconcebible era la danza tenaz del hombre de Balmes como mi convicción de que sería infinita.

Unos cuantos curiosos se habían acercado pero nos abrieron paso respetuosamente, manteniéndonos a distancia. El padre Pierre giraba con el hombre de Balmes, escuchando su confesión. Rodeándolo estábamos nosotros, ese extraño círculo humano que habíamos conformado como una emanación del círculo que describía el hombre de Balmes en su girar. El atractivo irresistible que ejercía sobre nosotros nos ligaba entrañablemente en torno a él, nos hermanaba más allá de nuestras diferencias. Los miré uno a uno. No me sorprendió el luto cerrado hasta el cuello de Marie, ni el claro vestido de la viuda Florence. Laurent, de rodillas, le pedía perdón por sus irreverancias juveniles. Ivonne le extendía un pan, como negándose a aceptar que el hombre de Balmes ya no necesitara de ella. Henri se interponía entre el padre de Pierre y el hombre de Balmes en un intento tan conmovedor como inoportuno de discurrir acerca del bien y del mal, del pecado y la penitencia. Jean tuvo que arrastrarlo hasta nuestro círculo para que el hombre de Balmes pudiera continuar su confesión. Bruno no era más que un pálido recuerdo de lo que había sido. Su cuerpo descarnado, sus brazos deshilachándose de los hombros, su expresión ausente y atormentada: una réplica del hombre de Balmes pero quieto, patéticamente quieto.

Fue recién entonces que percibí el aletargamiento de la danza del hombre de Balmes. Quise gritarle, darle ánimo para que no se dejara vencer, exigirle que recuperara su ritmo y siguiera girando y girando. Mi voz sofocada por la angustia se hacía inaudible y el exultante entusiasmo de Virginie alentando al hombre de Balmes a continuar su confesión, cuando desfallecía, se impuso ahogando mis reclamos. Supe que debía resignarme a esperar en silencio que su danza circular se interrumpiera para siempre, que después sería el vacío de infinitud, el abismo. Ese girar cada vez más lento, que a mí me desesperaba, a Jean parecía aliviarlo. Para él era un acto de justicia, y así se lo hacía saber a Henri, quien desconsolado gritaba;

—Justicia, justicia, a quién pedirle justicia.

No pude dejar de solidarizarme con él: por qué el padre Pierre, que jamás se había conmovido ante el atroz castigo del hombre de Balmes, que ni siquiera había intentado hablarle alguna vez, negando con su actitud inclemente las enseñanzas que con devota hipocresía pregonaba desde su

LA REALIDAD

—¿Es posible conciliar la reflexión teórica con la ficción sin que se planteen problemas con la especificidad de cada discurso? ¿Cuál es la propuesta, en este sentido, de su libro Unos días y los otros*?*

—La preocupación teórica está presente, aunque con distintos matices, en todo el libro (ya sea en los textos narrativos como en los que llamé "los otros") y es probable que esa suerte de vigilancia permanente de la escritura actúe como barrera de contención, como corte. Hay un juego ficcional y una reflexión sobre ese juego, sobre la realidad de la práctica literaria.

—¿Llama usted realidad a la literatura?

—No es menos real por ser textual. La realidad que existe fuera de los papeles no puedo evitar que me traspase y se me cuele, aunque nunca he sabido muy bien de qué se trata. La he buscado en los libros de aquellos que confiesan poner la literatura "al servicio de la realidad", pero no sólo no he encontrado en ellos "la realidad", sino tampoco el menor placer de lectura. Me han repugnado ética y estéticamente (por su servidumbre a la coyuntura, al referente, por su denodado mal gusto, por su apresuramiento).

—Desde la "estética femenina" formulado por Virginia Woolf y Dorothy Richardson y las duras críticas de Showalters y otras feministas norteamerica-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cómodo púlpito, tenía el privilegio de escuchar las últimas palabras del hombre de Balmes y no Henri que llevaba veinte años girando con él para consolarlo. "Justicia, justicia" —repetía una y otra vez. Yo compartía totalmente su indignación ante la injusticia, aunque por razones bien diferentes.

Había dignidad en el llanto calmo, silencioso de Marie. Florence se balanceaba sensualmente, como disfrutando de ese abrazo lejano del hombre de Balmes. Sólo el pelo suelto, llorándole sobre los hombros, acusaba algún indicio de duelo.

Nunca sabré si ese brillo audaz que iluminó los ojos de Virginie cuando el padre Pierre administraba los últimos sacramentos al hombre de Balmes respondía a la emoción de ver por fin expiada la culpa del hereje o a una fogosa impaciencia por su muerte. Cuando el hombre de Balmes cerró los ojos y se inmovilizó, la risa magnífica, restallante, loca de Florence me arrastró por un momento en su rompiente, mareándome de voluptuosidad. Jean y Virginie se acoplaron a su risa, abrazándose y girando una y otra vez, ebrios de júbilo. Curiosas las reacciones humanas: después de años de esperar que el hombre de Balmes cesara de girar, Virginie Saint Pierre y Jean Bernard festejaban el merecido premio a su perseverancia girando y girando.

Ivonne, siempre tan serena, nos sorprendió con unos gritos agudos, entrecortados, como chirreo de pájaro. Henri se acercó a ella y quién sabe qué sabias palabras murmuró a su oído para atenuar su dolor, para dulcificarlo en un llanto sosegado en el que se aunaron y se acompasaron. Laurent y Bruno exhortaron a los extraños a respetar la intimidad de nuestro duelo alejándose del lugar.

Marie lloraba sobre mi hombro. La muerte del hombre de Balmes liberaba de pecado ese temblor que agitaba su cuerpo. "Fue el hombre de mi vida" —me confesó, orgullosa por fin de su amor.

Jean y Laurent llevaron el cuerpo del hombre de Balmes al cementerio. Lo acompañó un solemne cortejo encabezado por Marie, del brazo de la viuda. Atrás Henri consolando a Ivonne, Bruno, Virginie y yo. Los habitantes de la aldea, enterados del arrepentimiento del hombre de Balmes, decidieron deponer su rencor y sumarse al cortejo. En la cuarta o quinta callejuela, doblé a la izquierda y caminé y caminé hasta perder para siempre de vista mi aldea natal. Ya nada me retenía en ella.

LITERARIA

nas a las propuestas derivadas del psicoanálisis y el antifeminismo francés mucho se ha polemizado sobre este tema. ¿Dónde está, a su juicio, el verdadero lugar de la escritura de la mujer?

—En ninguna parte. La polémica me parece estéril y desprolija. Antes habría que preguntarse: ¿quién escribe cuando un escritor (sea varón o mujer) escribe? Blanchot lo dice: "un inmenso alguien sin rostro". Yo prefiero llamar *élella* al verdadero protagonista de la enunciación de la escritura por su carácter bisexual (no neutro, como sostiene Blanchot). Cuando escribo *élella,* el escrito y yo formamos una tríada genuina que está anudada a otra y otra y otra: la literatura. Todo lo que pasa antes y después de escribir si tal escritor como varón, o yo, como mujer, tenemos distintos cuerpos, papeles sociales, circunstancias históricas, contextos culturales, estructuras psicológicas, etc., es otro tema y sería óptimo que se discriminaran sus espacios de análisis y no se confundiera todo en una discusión que, a mi juicio, carece de sentido porque la literatura es hermafrodita. Quienquiera que escribe (que es escrito por *élella*) lo sabe, lo siente, lo padece, lo goza, aunque no siempre lo reconoce.

—¿Cómo imagina su lector?

—Cuando escribo está casi siempre ausente: no pienso en él —y si por casualidad aparece tengo con él una actitud ambigua: lo trato de seducir, sin mencionarlo nunca, o lo incluyo en el texto y me irrito con él, le doy órdenes disparatadas para que un mínimo de equilibrio se establezca entre nosotros, lo imagino como un contrincante, seguramente porque el primer lector, yo misma, tiene poderes sobre mis textos que no tienen otros— el poder del corte, del tachado, de romper los papeles: es un censor que se fascina con la utopía de la muerte del deseo del que la escritura da cuenta. Pero si en lugar de tachar y romper, agrega una o dos palabras, corre el peligro de metamorfosearse en una escritora como yo, y la lectora como yo queda afuera, tan ausente como cualquier otro lector. Entonces escribo sin preocuparme por las consecuencias si sospecho que hay una desviación del camino previsto y temo que el texto se disperse. Me miento por un rato que lo abro a otras significaciones pero aparece una lectora como yo y recomienza la lucha, en metamorfosis permanentes, nos disputamos la ilusión de dominio de esa escritura, hasta que al fin nos detenemos más que por entendimiento y armonía por cansacio; abandonamos ese inútil y gozozo juego de poder, sabiendo que *élella* acecha detrás de cada palabra y que escribirá siempre más de lo que quiere una lectora como yo y menos de lo que quiere una escritora como yo. De todas maneras, nunca habrá una página que inscriba lo que hubiéramos deseado.

Elsa Osorio

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JORGE DORIO

NIGHTMARE

(FRAGMENTO)

Lips that would kiss
form prayers
to the broken stone

I

Lucía presa de una frase:
''lo que debas ser''
o si no
Ada encendida, serás nada
por escapar del todo,
siempre fluyendo como anguila,
perra insatisfecha
contoneándose al sol y yegua
cerril volviendo por las noches
como tal:
pesadilla última
en la lengua del amo.

(Los que la soñaron, yegua nocturna,
con los ojos fijos de la luna
en el reino de sueño del pasado
la recuerdan —si se atreven—
mudando sus disfraces:
huérfana con piel de rata.
profetisa disfrazada de cuervo,
ausencia en un cruce de caminos.
Ellos no se acercan más,
los hombres de la serie y Van
parodia su plegaria
en la columna rota)

EL POETA Y EL GUERRERO

—¿Cómo se define la figura del poeta en la actualidad?

—Afortunadamente, y tal como sucede en todos los planos de la cultura en la Argentina, la confusión es mayúscula. Para los medios de comunicación, responsables mendicantes de la verdad, la especie ''poeta'' no admite una taxonomía secundaria y por eso caben allí los jóvenes versificadores de izquierdas que de tanto leer al señor Benedetti terminan escribiendo con los codos para ser mucho más que dos, las elegantes señoras de derechas —no necesariamente gordas— que armadas de rima y de sinónimos no han advertido aún la benéfica acción de los acantilados en la escritura femenina, los cada vez más numerosos dislálicos no detectados por la medicina, que frecuentan bares y teatros afirmando ser poetas de vanguardia, Borges, Dante, Eliot, Leo Dan y —en este caso sólo desde hace un tiempo— Leónidas Lamborghini. En un marco semejante, la definición exigiría otras aclaraciones. Si admitimos que todos —salvo algunos intérpretes de *rock & roll* y dos pelirrojas amigas— estamos capturados en la verdad de los lenguajes, inmersos en la lucha que intentan los vecinos por hegemonizar su conversión en naturaleza, resulta muy claro que la condición actual del poeta es, en realidad, la del guerrero. Un guerrero que debe sostener aquel dios conceptual del que hablaba el amigo *F.N.* en un chiquero propio, repleto de verdades bastardas y conjuras mezquinas. Esta lucha de los lenguajes es despiadada y estéril: cuando se poetiza no se está luchando por el poder sino por el caos. Pero para colmo de males los pocos poetas que frecuentan el país son los únicos conscientes de esta situación, agitando palabras ante la mirada bovina de la sociedad que no puede sino clasificarlos en un marco de soberbia, patetismo, ridículo y locura. Aquí podría contarle el resto del Quijote, pero el espacio-tiempo es tirano ¿vio?

—Cuando escribe ¿sabe qué es lo que quiere escribir, o confía en el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

II

Presa de un fuego de palabras
lucía pálida,
esperaba la lluvia en su ventana.

Aquel verano,
en la costa escondida
del mismo mar de todos los veranos,
encendimos hogueras para hablar de las brujas
(Ella y Juana,
frotadas por arcos diferentes
escuchaban voces en sus cuartos)

Las hogueras,
cuando susurrábamos juntos
moldeaban las palabras:
mi invocación del mal
decía "deseo" en el eco de su boca;
"siempre" y "nunca"
tintineaban encima de las llamas,
se volvían su risa, iban a la espuma.

En esa magia nadaban
los que fuimos
hasta que el sol salía.

III

Lucía presa de una fase:
mengua en su blanca plenitud,
descubre el flanco
de los años chicos.

(Es bueno cantar a esas mañanas
porque suave y hermosa es la alabanza)

En las tinieblas del garaje
o entre las ramas de la higuera
acechaban las bestias
que hoy custodian su sueño.
Pupilas encendidas, piel de asfalto,
el gato susurra las sentencias:
"Tus muertos vivirán. La tierra
devolverá sus muertos"
y la perra de fuego al otro lado
murmurando:
"¿no es este tu muñeco?
¿no es tu juguete esperando tras las rejas?"

Abrasada en el sueño
Lucía presa de una fase,
despertaba sin llanto:
"Juntas
esperamos el tren
o en las alas del cuervo
volaremos juntas"

(Es bueno cantar a esos ocasos
porque suave y hermosa es la alabanza)

De "La mujer pez"

automatismo, la inspiración o alguna de esas categorías tan caras a los poetas?

—Algunos poetas encuentran esas categorías caras porque compran su escritura en los peores negocios del ramo. El asunto no difiere esencialmente de la forma en que Diego Armando Maradona ejecuta un tiro libre. Diego suele pararse detrás del balón, a unos dos pasos, e impulsar el esférico a una velocidad de sesenta kilómetros por hora. La pelota no separa sencillamente el aire. Crea una compleja estructura de remolinos, discontinuidades, ondas de choque y varios otros fenómenos de flujo de fluidos. La rugosidad de la superficie de la pelota genera otra sucesión de efectos y lo mismo sucede con el ligero movimiento espiralado que el giro del pie comunica al balón. Para describir los flujos de aire con total exactitud es preciso seguir hasta la última molécula de aire de las proximidades del balón. En este punto, lo que hace Diego es trazar una red de coordenadas tridimensionales alrededor de la pelota y registrar el paso de elementos seleccionados de aire respecto a esa red de coordenadas. Con este sistema, alguien como él podría determinar el punto de impacto de una bolita de vidrio soltada desde el último piso de un rascacielos durante un huracán. Esa es, exactamente, la forma en que prefiero pensar el trabajo poético: en el huracán de las palabras, la bolita es el poema. Por supuesto, hace falta tiempo. Esta es la razón por la que alguna vez, hace años, decidí abandonar el fútbol.

—¿Se puede aprender a escribir poesía?

—Alan Turing, un matemático contemporáneo, sostenía que todo el secreto del aprendizaje estaba en la sucesión de directrices heurísticas que pudieran almacenarse en una memoria receptiva. Al mismo tiempo, creía que si una computadora puede convencernos de su condición de inteligente, entonces esa computadora *es* inteligente. Desplazadas hacia la poesía, las teorías de Turing demuestran por qué las primeras obras de algunos poetas se parecen a una suma pueril de metáforas ajenas y al cabo de un tiempo (fajas de por medio) terminan pareciendo un resumen de contabilidad. Es probable que, como decía otro poeta, el que nace barrigón sólo deba dedicarse a convencer al prójimo de sus flaquezas.

Jorge Dorio

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Luis Chitarroni

Miseria de un real

He empezado por releer su manuscrito: "El nació unos años antes que yo". Esto me permite, sin forzar demasiado las circunstancias, decir que lo recuerdo. Hay detalles precisos a los que —"por una ficción de cortesía", como él dice— no accederé. Le había puesto un nombre provisional a esta historia, un nombre que reflexiona acerca de nuestra intención como si se tratara de dos proyectos simétricamente desleales, dos espirales corrompidas por la vanidad de los copistas, o, para complacerlo nuevamente, una lemniscata ingenua "en la que Floyd asiente porque Lloyd niega". La llamaba *Tautobiografía.*

Durante mucho tiempo repetí sin rencor la primera palabra que dijo mi hermano. Hasta que una amiga mía se negó a creerme. Me aseguró que nadie puede empezar el habla con esa palabra. El terror de mamá, por otra parte, había sido que mi hermano muriera ahogado antes de empezar a hablar. Empezó a hablar con esa palabra, mamá olvidó su terror y yo obtuve recompensa: en reuniones familiares que destilaban un convergente hastío, la historia de la primera palabra de mi hermano se convirtió en probatoria apoteosis de mi gracia. Todavía hoy la cuento, pero cuando tengo que decir la palabra, la digo mal. Después agrego que mi hermano andaba de un lado a otro con los brazos extendidos, como si sospechara que es mejor pactar con esa imagen esquemática de la infancia que hacerlo con un recuerdo —en caso de que el anterior lo fuera— inventado por mí.

También había en la nuestra, como en todas las familias que descreen de su felicidad y de su infortunio, un tío que parece una invención. Nunca he hecho caso a mi vida onírica (sólo me gustaría saber qué edad tengo en sueños), nunca he dejado que esos esbozos de representaciones suplanten, con sus tenues desvaríos (mitra por sombrero de copa, hostia por libra irlandesa), el caos formal de la vigilia, pero con él nace, en el sueño, la facultad de matar. (En su cuaderno leo, dos veces subrayada, una frase que decido atribuir al *Tristram Shandy* —lectura favorita en los años de aprendizaje—, pero que oblicuamente me hiere como el robo de algo personal: "We aren't our parents, but the sum of their conjoined shames".) Preocupada por los gritos de la sobremesa, hay una noche de la que despierto aturdido a la hora del colegio; alguien (tal vez Remedios) me señala en el umbral la nieve. Salgo corriendo a buscar a mi hermano, pero en el rellano de la escalera me detengo porque recuerdo que en el sueño ha ocurrido lo mismo. Sobre el mueble que mamá llamaba "toilette", veo un par de guantes. Unos años antes o después, mi hermano se rompió un diente —un incisivo— con el borde de ese mueble. Nunca conté el sueño (ni siquiera se lo conté a él) porque los dos pensábamos que soñar era una especie de descuido.

Tío Horacio pertenecía a esa clase de seductores ya casi extintos que son los amateurs de todo. (Hasta hace poco, mi hermano confió en cierta semejanza con el joven Arnold Bennett.) Fumaba unos habanos que tenían en la etiqueta el retrato de un poeta escocés y escribía sonetos acrósticos que poco después de su muerte mamá le regaló a Mariano Malbrán, porque el primero de la serie le estaba dedicado. (El anteúltimo, con un cuarteto adicional, celebra a Emilio Ortiz Grognet, tan extrovertido, tan exiguo y tan malhereux.) Los sábados no dormía en casa. Llegó no se sabe cómo cuando nosotros todavía "merecíamos a Herodes". Ocupaba una habitación a la que llamó toda su vida "el cuarto de huéspedes'," tal vez porque lo fue hasta que él se hubo establecido, o tal vez porque empezaría a serlo cuando él se fue.

Era, como los árabes e islandeses que caracterizó el Profesor Östrup, un *Attitudiniser.* "Es más un accidente que un ser", decía papá, que no sólo lo despreciaba; y mamá, condescendiente: no, nunca quiso que nos pareciéramos a él. Pero nos enseñó griego según el método del preceptor de Benjamin Constant, y nosotros, sin conceder a esa felicidad otro designio, aprendimos creyendo que inventábamos un idioma.

La decepción llegó unos años después. Nos habíamos ejercitado en ese juego ideal a la hora de la siesta. Su legislación y sus claves nos convencieron de algo que nuestros

Fragmentos de *La Finura* (novela)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

contemporáneos, entregados entonces a cualquier dolorosa experiencia formativa, tardaron tanto en descubrir: que no hay aventura más alejada de la comprensión convencional que el descifrar, y que es el placer el que inventa un estilo. La misa, el latín y sus vocales altas, denigraron esos argumentos. Comulgamos juntos, mi hermano y yo, en Pascua de Resurrección; él porque había querido adelantarse un año, yo porque ese mismo año debí guardar cama a causa de una herida infecciosa que me hice en el campo.

A veces un pormenor fatídico (mamá y papá habían discutido; tío Horacio no era ajeno a esas disputas) nos redimía del aburrimiento secular de la sobremesa. Toda invención de escándalo se desprende de los relatos de tío Horacio, para quien contar era una forma de arriesgarse —la única que, por otra parte, conocía—, así como toda sanción inhibitoria corre por cuenta de mi padre, que encontraba siempre un pretexto súbito para condenarlo. Nos costaba menos trabajo imitar la elaboración de aquello que papá llamaba "su penuria verbal" que rechazar el rigor insensato que hacía que la palabra "escarapela" tuviera origen en una anécdota escandida de acuerdo con las peripecias y progresiones del relato. Así, por determinación del azar (una moneda lanzada al aire), un soldado de la Independencia era obligado a servir la mesa de un general colérico que a su vez, herido en el honor por la torpeza de éste, lo obligaba además a resistir el peso de una vasija hirviente. "Es cara", repetía tío Horacio, "pela". Y Remedios se mecía al lado suyo con una sonrisa distraída, y Justo decretaba, magnánimo, la distribución de los postres.

¡Pobre Remedios! ¡Pobre Justo! Llegaron a casa con una carta de recomendación del doctor Victoria y un rebenque 'laico' que Nulla, la mujer del doctor, le enviaba a papá. Llegaron "poniendo la boca pobre", nos contó después Delfina O'Connor, cuya traducción del gaélico es literal. Remedios tenía la cara larga y los ojos juntos, pies y manos de enana (aunque era muy alta), y el aire virtuoso de una figura de Petrus Christus; Justo, la apariencia general del cazador de ese cuadro de Gainsborough con el que tío Horacio solía ayudarnos a imaginar el siglo XVIII. Los ojos parecían siempre enfermos, lagrimeaban.

Una vez tío Horacio nos contó la historia de Fernando Vértiz, "un hombre que la patria olvida para fingirse otra". Fernando Vértiz murió en el exilio, como tantos, y la memoria de sus cosas mejores la conservó Proemio, un zambo canalla y tartamudo, oriundo de la Banda Oriental, donde su madre había sido una esclava negra (hija, a su vez, de un verdadero caníbal) y su padre un ranquel excéntrico, políglota, que vendió a su hijo por un real español ("una ganga", comentaba tío Horacio para hacerla rabiar a mamá). Y ese semianalfabeto —que adoptó, después de la muerte de Vértiz, su apellido— fue el encargado de difundir en su media lengua cuánta pasión y cuánto genio y cuánta fatiga había puesto Fernando Vértiz en su vida y qué poco quedó en los libros, escasos, por lo demás, y nuestros.

Cuando oíamos esta historia nos conmovíamos, mi hermano y yo; pensábamos en lo difícil que sería dejar algo menos y jurábamos callar. Soñábamos un Justo locuaz y retrospectivo, unánime, incorruptible. Hasta hicimos la promesa de escribir siempre en otro idioma (el griego no nos alcanzaba, el inglés era excesivo, nunca intentamos por mamá, escribir en francés). Quién iba a decir que terminaríamos balbuceando como un esclavo tarambana, aturdidos por estas consonantes de zarzuela, amanuenses de un espíritu que tarda —paráclito obsecuente entre turiferarios— mientras el pasado y el futuro se desvanecen —el paisaje, las voces, la vida de los otros— y se cree en la literatura, lo que debimos ser ("no serás nada", dijo papá), lo que no fuimos (no, mamá no quiso que nos pareciéramos a él). Seríamos lo que debíamos ser traicionando; tampoco a esa felicidad pudimos inventarle otros designios.

Remedios y Justo se fueron una primavera, si me acuerdo bien. Iban al Sur a visitar conocidos, dijeron, y a heredar unas parcelas de tierra y cuatro álamos. Habían estado siete años en casa y nunca les oímos mencionar estas u otras cosas de su vida. En diciembre nos llegaron noticias. Remedios escribía: estaban bien, tranquilos y sin apuros económicos, hasta que Justo se enfermó. Tuvieron que operarlo de un ojo. Lo atendía un médico de por ahí, amigo o discípulo del doctor Victoria. Pero la vida es difícil tan lejos, y no encontraron el modo de recibir los medicamentos que papá y el doctor Victoria les enviaron después de que éste se puso en contacto epistolar con el médico de Justo. Onésimo Alcorta, que los vio de paso porque siempre andaba por todos lados y conocía a todo el mundo, nos contó el resto: el hombre murió sin apremios y ella se vio obligada a arrendar el campo primero, después a malbaratarlo, y al final se quedó sin nada, sola, y se cuenta que preñada de no se sabe quién. Si parece un cuento de tío Horacio: justo Remedios.

A veces me cuesta un trabajo bárbaro no distraerme y consulto unos cuadernos en los que ya está en germen todo esto. Aunque los dos prometimos no escribir una sola palabra del otro, cada cual tenía por su lado algo escondido. Lo de él es una especie de novela que empieza con la muerte de mamá y a la que ha puesto ese título desconsolador. En realidad, teniendo en cuenta de qué se trata, debería llamarse *Nuestro padre,* y aun *Nuestro padre común,* y hasta *Nuestro padre mutuo,* dándole a mutuo el sentido infalible que le dábamos en la infancia al jugar a los anagramas o al scrabble (jugábamos siempre en inglés, a instancias suyas), cuando "mutual" se transformaba en "umlaut" y nosotros sentíamos, con una especie de aterrada malignidad, que éramos como dos puntos gemelos suspendidos sobre una letra. En todo caso, y sin buscar aprobación en su manuscrito, él fue, mientras papá vivió, su más confiado cómplice, el sátrapa de una complicada dictadura que nos sometía a contorsiones idénticas, pero en las que él exageraba (y tal vez ésta fuera la condición imprescindible de su encanto) el caudaloso desamparo de la espera. Cuando menos pude advertirlo, la espera demostró ser inútil: ya no quedaba nadie para justificar que su posición había sido la correcta. Nuestras vidas parecen reducirse, en caso de que queramos hacer algo con ellas, a un catálogo de distracciones. Pensé entonces, sin saber a ciencia cierta a qué atribuírlo, que él tomaría alguna represalia en mi contra. Pero fue como si la suspensión lo hubiera entrenado para mantenerse en equilibrio sobre una letra imaginaria, y cuando su actividad dejó de sorprenderme, ya había pasado mucho tiempo, y hacía años que mamá estaba muerta.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El primero, sin embargo, en desaparecer de nuestras vidas fue tío Horacio. La vida se hace de a poco, solía decir, con el apuro disimulado por la verdadera intención del tiempo. Se trataba nada más que de una fórmula, pero lo cierto es que nos costó trabajo, a mi hermano y a mí, desentendernos de él. A veces presiento todavía un porvenir distinto desde ese pasado, un provenir que excluye sus representaciones del mismo modo que éstas nos excluían a nosotros para cumplirse, puesto que era el tiempo, ese escenario esquivo o inescrutable, el íntimo espectador de sus violencias.

Papá contaba que lo vieron salir de casa a las diez de la mañana, como siempre, y que Modesto Funes lo miró esperando saludo y que tío Horacio no lo saludó. Iba como sonámbulo, decía papá que dijo Funes, pero lo cierto es que el día era para él la verdadera penumbra. Lo encontraron muerto en alta mar, en el *Llevado a Cabo* (matrícula de Bilbao), con un puñado de garbanzos en la mano derecha y un atlas de Justus Perthes en la izquierda, y con el cuerpo estragado por el ayuno.

Desembarcaron el cadáver en Río; mamá y yo fuimos a buscarlo en vapor. Tía Clara, de parto, no se enteró hasta que volvimos. Del viaje recuerdo dos circunstancias: que mamá hizo embarcar unas coronas de crisantemos que se pudrieron y que de regreso un fraile me regaló un libro con ilustraciones. Debía de tratarse de una versión abreviada de la *Leyenda Aurea* de Jacobo de Vorágine. Al pie de una ilustración se leía: La desobediencia castigada. Era casi un adolescente, pero la memoria que acarrea es muy anterior y no vale la pena apuntarla. Básteme decir que me resulta imposible separar a la palabra desobediencia de ese decidido participio, como si cualquier elección que hiciera (instado por las ganas de ser otro o disuadido por el deseo de seguir siendo el mismo), cualquier percance ajeno a la voluntad familiar, impusiese a la larga una condena inevitable.

Cuando fui a Río con mamá era casi un adolescente. La fotografía que conservo lo atestigua, aunque las palabras escritas por mamá en su reverso parezcan desmentirlo. "Aire de los niños", escribió mamá. Mi hermano está sentado en la bergére, vestido con el uniforme del colegio, y yo estoy parado a su derecha, debajo del retrato de Amte Dönitz, del que se ve una especie de arabesco o de rúbrica. Mi hermano tiene en su regazo (aunque esta palabra siempre me suena inadecuada para un hombre) un libro en cuarto mayor. Creo recordar qué libro era.

Jean Adolphe Tietjans había conocido a papá en Suiza, donde ambos cumplían misiones diplomáticas para sus respectivos países. Fue nuestro segundo corruptor, y lo fue de un modo mucho más audaz que el primero, o tal vez todo deba atribuirse a su desconcierto, tan íntimo y grave que nadie dejaba de creer que disimulaba la alevosía. Mi padre, al referirse a él, inventaba pretextos laudatorios, por lo que más de una vez sospechamos el cumplimiento de un pacto o el cobro de una deuda. Jean Adolphe hablaba el francés con inflexiones melodiosas (borrada para siempre la entonación menos galante de su Bruselas natal) y el español con un airado e invicto rebuscamiento. Apareció por primera vez en casa poco antes de la muerte de tío Horacio, aunque no se trataron. Hacía sonar el timbre siguiendo los primeros compases de la Quinta ("So pocht das Schicksal an die Pforte") y nos traía libros de regalo. Libros, siempre libros. El que descansa sobre el regazo de mi hermano en la fotografía es una curiosidad de anticuario: una primera edición francesa de *Gulliver's Travels* (el Emperador de Liliput soñado por la ilustradora se parecía a Adolphe). Adolphe: mamá lo llamaba Adolphe.

Un padre avaro, protestante, una madre devota (casada en segundas nupcias con un vendedor de piedras preciosas) y una hermana monja constituían su familia. Tal vez a causa de esto último sostuviera la hipótesis de Samuel Butler según la cual *La Odisea* fue escrita por una piadosa

EL LECTOR PERPLEJO

—¿Por qué escribe?

—Por inevitabilidad, me gusta pensar. Tengo miedo de despertarme un día y ya no querer escribir. Entonces todos los días insisto, todos los días escribo un poco para decepcionar el alivio de saber que el día de dejar de escribir ha llegado. Afortunada o desafortunadamente, el mito o la hipótesis de mito de Pierre Delalande (un loco que se cree dios porque dios se cree mortal) está también extinguiéndose: ya hay escritores (Manuel Puig, por ejemplo) para quienes las categorías habituales de reconocimiento no sirven. *La mujer sin razón,* de María Martoccia, me ha enseñado que la validez de una página no se agota en los cuidados del que se apega a las palabras. Las suyas son historias en las que todo es posible en razón o sinrazón de una fuerza imaginativa fulgurante, que acata los designios del argumento con tanta fruición y escrupulosidad como si se tratara de libretos de ópera, pero que en el momento mismo en que 'compone la ocurrencia', desplaza las convenciones para inventar una sintaxis novelesca que es en sí misma lo contrario de un estilo, y que sin embargo nos persuade con una desacostumbrada pasión por el detalle, con una paradoja distante y necesaria para el lector como nuestra existencia para un demiurgo présbita.

—¿Cómo escribe?

—Mal. Copiando todo el tiempo, o sintiendo que copio, lo cual es. si bien menos significativo en cuanto al resultado, también más tortuoso en cuanto al método. Poco, podría agregar, pero mentiría. Muchas páginas, muchos inicios, incisos, indicios: fragmentos que se continúan en mi imaginación, que vuelven una y otra vez. Mi primera novela ha quedado definitivamente interrumpida (como le gustaría a Duchamp), y supongo que también definitivamente inédita. Mis próximos libros (siempre pienso en libros: no soy otra cosa que un coleccionista de libros; me gusta la idea del autor como coleccionista de libros, y de libros imaginarios, conjeturales: nada me aburre más que esa letanía de la textualidad) conforman un horizonte plácido, interrumpido a veces por el insensato propósito de escribirlos.

—¿Cómo le gustaría escribir?

—Como Osvaldo Lamborghini, sin

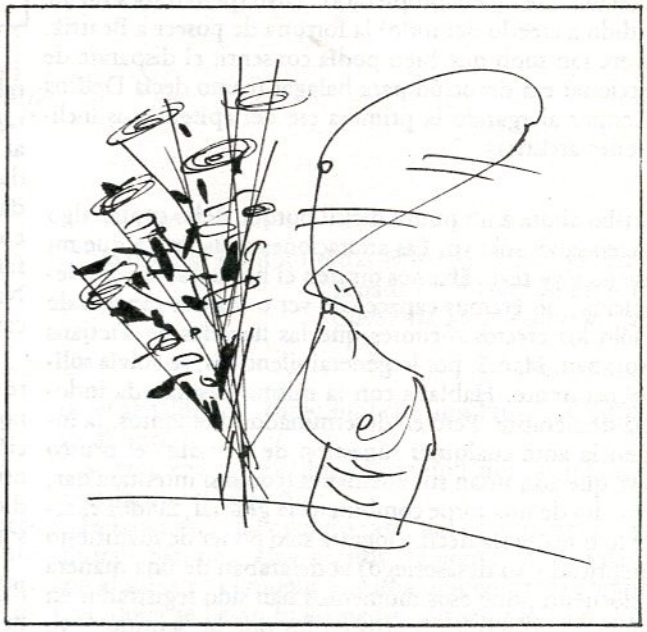
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

siciliana. En verano transpiraba profusamente mientras elogiaba los otoños ingenuos de Madrid y las heladerías de Venecia. Su bete noir era Oriente, donde había permanecido más de un lustro cumpliendo diversas misiones protocolares (que no precedían nada, explicaba, y casi alcanzo a ver el perfil de su mano recalcando la voz nítida). Explicaba también que no podía haber animales más caprichosos y horribles que los dromedarios, con su paso que marea y la música constante de su rumia, y que la hospitalidad agarena no era un mito de Occidente sino una mentira de los propios musulmanes, gente de muy baja laya y de una refinadísima hipocresía.

Cuesta creer que alguien tan sobrio y mesurado tuviese una debilidad "social", pero lo perdía la gula. Su único consuelo en Esmirna fueron los dátiles, volvía a disculparse mientras discriminaba con su súbito "bon" la fruta abrillantada más voluminosa. ¡Qué distintos eran esos frutos del desierto de los desabridos productos hiperbóreos del Norte! En él habitaba una especie de temblor que, por lo grande del cuerpo, parecía una violencia.

Muchos años después, en Pietermaritzburg, en la Universidad de Natal, pasé las de Caín tratando de hacer entender, ante un auditorio atónito de profesores y alumnos, que todos los elementos de la narración que actualmente se valoran (pero ya no será así), vale decir: el laconismo, la graduada articulación de énfasis, las elipsis y los finales imperceptibles, estaban administrados de manera magistral por Prosper Merimée (otra de las pasiones de Tietjans), a quienes ellos consideraban —en caso de considerarlo, porque en general no lo conocían— un mero autor de saynetes. Tietjans, por su parte, sólo nos consideraba a veces, pero en razón de esa concentración momentánea, su interés parecía extremadamente cuidadoso. Era como si nos descubriera de repente y, al hacerlo, nos intercambiara. Hoy sé que muchas de sus afirmaciones más rotundas eran casuales. En algunas encuentro aún el ingenio rabioso del hombre acostumbrado a asombrar a los demás en el salón literario; en otras, el perfecto temblor de su vehemencia, que se atenía a las palabras con una fidelidad dislocada y escrupulosa, como si hablar fuera un concurso de despedidas.

Yo había empezado en esa época a escribir poesías. Costosamente recreaba, con la ayuda de un diccionario, la historia costosamente secreta del español. Acumulaba esos trofeos en una carpeta escolar y escondía la carpeta en el cuarto de tío Horacio. *Cuarto de huéspedes* pudo haberse llamado el librito, pero le puse un título más pretencioso: *Miseria de un real.* Aún hoy recuerdo las burlas de mi hermano y sus amigos, y preveo las que me harían si lo publi-



duda. Pero es una ambición desproporcionada. Más modestamente, preferiría 'funcionar' como una editorial, ir publicando a "mis autores'. (Cito a cummings, para desligarme de cierto fantasma excesivo: "¿Cómo podría ese tanto que se llama a sí mismo Yo/ atreverse a comprender su innumerable Quien?") Ya que no puedo casi escribir sin imaginar a otro que escriba —un autor—, e imaginarlo me aleja un poco de mí, que sólo soy un coleccionista de libros, un lector demasiado fanático y muy perplejo, el problema final es seleccionar; pero el Consejo Editorial nunca se pone de acuerdo, y esa es una buena estrategia para seguir postergando la publicación. Al menos dos de mis autores, siguiendo la impronta lamborghiniana de primero publicar, después escribir, lo han hecho en forma privada (*Cancionero de Hilarión Curtis", Nuance* presss, 1982; *Dos fantasías irrecordables,* ediciones The Little Language, 1985, traducción, prólogo y notas de Nicasio Urlihrt). El mayor riesgo es que este juego de heteronimias se transforme en un juego de heteronimiedades, "islas de monólogos sin eco", como decía un gran poeta mexicano cuyo apellido coincide con el de un ex-funcionario. Otro proyecto ambicioso también es una novela que apruebe el test sociológico de Arno Schmidt, que exige que todo escritor retrate, al menos una vez, la realidad social y las ideas vigentes de la época. No sé quién podría escribirla.

—*¿Qué pasa con la crítica?*

—No sé, tampoco. Pero es tan difícil excusarse de una excusa. Como crítico me he sentido muy halagado de que otro crítico (un crítico muy inteligente, además) detectara las simulaciones e inconstancias de mi breve y distraído trabajo sobre Wilcock. Es una suerte contar con un lector, y una suerte doble contar con un lector adverso tan generoso. "Literatura es todo lo que se lea como tal", susurró entre dos páginas ese Gran Jíbaro de Gibara, Cabrera Infante, y como tal leo la crítica que me gusta. Como tal leí ese formidable ensayo sobre "Elena Bellamuerte" publicado en *Literal 2,* como tal leo y releo el impresionante trabajo de Alan Pauls sobre *La traición de Rita Hayworth,* trabajo ejemplar en más de un sentido, puesto que no sólo avisa con inigualable precisión qué clase de "extraño" autor es Puig, sino también en que clase de "extraño" crítico tuvo que convertirse Pauls para llevar a cabo su tarea.

Luis Chitarroni

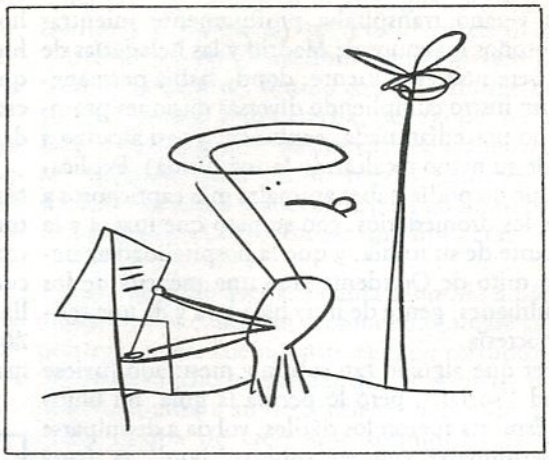
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cara ahora. Muy distintas, seguro. Pero fue gracias al padre de uno de esos amigos que lo editaron. Por intermedio del doctor Victoria, además, logré que Alvaro Melián Lafinur lo prologara. Infimo y constante, Carlos Daneri se encargó de recomendar, desde su columna semanal tan arduamente erigida, "las estólidas baratijas de otro tributario del Imperio, cuyas torpezas de dicción exijo que sean perdonadas porque prodigan con desprolija exactitud las banalidades de Kipling y de Stevenson, y a veces en una sintaxis en la que puede reconocerse el inmediato español". Estaba de moda ese ingenio, aunque el pobre Carlos Argentino apenas llegó a entrever que la insidia y el rigor enumerativo no lo hubieran perjudicado si se dedicaba exclusivamente al periodismo. Murió defendiendo con soberbia locura cierto rincón del que no era propietario. Tuvo (pero nunca me he decidido a creerlo del todo) la fortuna de poseer a Beatriz. Ella era tan snob que bien podía consentir el disparate de coleccionar esa devoción para halagar (como decía Delfina O'Connor alargando la primera ese del epíteto) sus inclinaciones artísticas.

Arribo ahora a un punto difícil porque debo contar algo que creo saber sólo yo. Las anotaciones de la época que mi hermano y yo realizábamos omiten el hecho tal vez sin deliberación: no éramos capaces de ver o éramos capaces de ver sólo los efectos menores que las llegadas de Tietjans provocaban. Mamá, por lo general silenciosa, se volvía solícita y ocurrente. Hablaba con la misma desmayada indolencia de siempre. Pero en determinados momentos, la indulgencia ante cualquier sugestión de Tietjans, el brusco relieve que adquirían sus ademanes (como si intentara dar, por medio de una torpe combinatoria gestual, la idea exacta de lo que quería decir y lograra sólo poner de manifiesto su ineptitud y su desasosiego) la delataban de una manera tan elocuente, que esos momentos han sido registrados en mi memoria como los únicos en los que he sentido —yo que nunca pude inventar una justificación a su autoritarismo— piedad por mi padre.

Y sin embargo tendría que haber repartido, o por lo menos dosificado, esa piedad. Onésimo Alcorta contaba que en París Tietjans vivía dominado tiránicamente por la Baronesa de Lucinge-Poë, pero eso no hacía otra cosa que exacerbar el interés frívolo de mamá, que era una sentimental incurable. Esforzadamente, mamá cortejaba un objeto que, por irresistible que fuese para ella, la rechazaba con una inexpugnabilidad tan seria que uno no sabía si era una defensa o si amplificaba esa magnitud neutra y obsecuente que el encanto desecha para asegurar su brillo. La contienda reducía a uno de los contendientes a la impersonalidad y al otro al anonimato.

Conocí a la Baronesa de Lucinge-Poë antes de la Guerra. Alguien alguna vez la recordó como la Gloria Swanson de Sunset Boulevard, porque tenía un Isota-Fraschini y un chofer pelado. Su séquito estaba constituido por una caterva de ángeles que no llegaba a ser legión (ya entonces abusaban de un estilo extremadamente viril, engominándose el pelo y queriendo parecer a la vez aristócratas y estibadores, como ahora). En mi primera visita me preguntó por Tietjans y su vocación literaria, que yo ignoraba; me ofreció entonces un ejemplar en rústica de *Epitaphe pour un Huguenot* con una larguísima dedicatoria. La Baronesa es-



taba llena de displicencias, pero sabía por eso mismo contagiar entusiasmo. Lo leí esa tarde, en un cuarto contiguo al suyo de la casa de Pré, eufemismo que protegía un verdadero palacio donde se podía soñar, con impune austeridad, el destino de Malte Laurids Brigge. Hasta el teléfono, en esa mansión aplacada y ocre, soñaba con timbre desfalleciente. Una vez lo atendí y oí por primera vez la voz de Natascha Figueras; esa noche acompañé a la Baronesa a su casa, y debo precaver: para mi pesar.

Natascha vivía en un departamento de la Rue St. Honoré con una amiga, compartiendo los gastos y un perrito chino de boca casi humana, llamado sin candor y sin imaginación *Nostrills*. El carácter tribádico y divertidamente zootrópico de esta conflagración no era un misterio para nadie, pero a mí, que estaba en París por primera vez, me sorprendió.

Más me sorprendió Natascha con sus modales de prestidigitador y su voz que impostaba a medias —como si algo de cierto hubiera en la mitología de su desarraigo, o, tal vez, como si algo de cierto hubiera en impostar— los acentos de una docena de países. A partir de esa vez, volví a verla con frecuencia. Nada sabía entonces de los juegos, aunque empezaba a cansarme ya de encontrar palabras en el interior de palabras que, vueltas a componer, parecen vacías. El cuerpo de Natascha era largo y lacio, pero la sinuosa firmeza del contorno borraba toda impresión de ambigüedad. Una noche nos perdimos en una charla que quería razonar no sé qué cosa acerca del incesto y la homosexualidad (éramos descaradamente prefreudianos), y esa misma noche me llevó a la habitación donde dormía sola, se hizo cargo de mi ropa, y dormimos equivocados los dos después de no habernos entendido.

Pero hubo muchas noches más. Nunca, a pesar de todo, llegamos a entendernos, quizá porque la obstinación de sus equivocaciones era la marca permanente de su estilo, y yo, en cambio, equivocándome parecía revocar o expiar una persuasión definitiva. Dejé que los otros tuvieran lo que siempre tuvieron miedo de perder. Pero la razón invocada por la Baronesa de Lucinge-Poë o por alguno de los emisarios de su comitiva no puede ahora —y entonces, cuando podía, no me importó— afectarme. Dejé inconclusa además la traducción de Heredia que el Departamento de Lenguas Comparadas de la Universidad de Bensançon me había encomendado.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MARTIN CAPARROS

PATMOS

"Escribir en un libro todas las cosas es como dejar una espada en manos de un niño."
Clemente de Alejandría, Santo.

I

Ya lo inevitable tuvo hace tiempo lugar.

Esa mañana, en el puerto de Lipsos, subieron a una barca. El mar estaba en calma, y hacía sol. Había unos veinte viajeros, turistas casi todos. Se oía el ronroneo del motor. La barca saldría hacia Patmos en unos minutos, con retraso. Se sentaron en el banco de babor. El le agarró una mano y no dijo nada. El mar estaba en calma, y hacía sol.

—Jean, dijo Carlos, como en un suspiro, y el sonido se apoyó sobre todo en las enes, se deslizó hacia las enes como un silencio y allí significó, fueron dos enes, ahí estaba el nombre.

"Lo más difícil es decir su nombre, en aquellos momentos lo más difícil es decir su nombre, darle por demás existencia propia, independiente, aceptarle un nombre, dejarle demasiada vida o apropiármela entera, hacerme con ella al hacerme con su nombre, la hacer de su nombre una palabra de mi léxico" (Carlos, París, 1982).

—Para tentar el olvido, por ejemplo, recuerdo.

Pero uno pensaba, más bien, que el infierno era eso otro, un eterno estarse callado.

—Jeanne, dijo Carlos.

"En este contexto, es digno de señalar que ciertas cosmogonías de la antigua Grecia se representaban el infierno como una llanura o Pampa por la que vagan eternamente las almas de los hombres, lastradas de experiencia y voluntad pero sin cuerpo para realizarlas, para encarnarlas. La impotencia mayor, la de saberse perfectamente impotente. Lo infernal, el devenir interminable entendido —¿vivido?— como puro espectáculo, teoría pura. La pureza, el alejamiento, como suplicios absolutos" (del *Cuaderno de viaje*).

Se empieza por escribir lo que uno cree; se termina por creer lo que uno escribe.

La barca está en el puerto casi sola, y los marineros suben últimos bártulos. Hay pájaros. El aceite en el agua brilla con el sol, y en el muelle hay una despedida. Un hombre y una mujer se besan fugazmente, sin sentidos. En el banco de babor, sobre la barca, él aprieta como sin querer una mano de ella. Ella lo mira con sonrisa, él se desase. Hay calma, hay sol.

"Aquella noche nos encontramos para consumarla. Y éramos los que éramos, y nos planeaba la muerte como a buitres, o como a serafines, porque la muerte olía y era sorda y la siempre presente, aquella noche, con ese olor a tierra" (Carlos, París, 1979).

—¿Lo recuerdas?

—Como si nunca hubiese sucedido.

Aquella noche.

—Me gustaba apretar la cara contra la almohada de mi padre, cuando él no estaba, oler en su almohada el olor de mi padre.

—¿Lo recuerdas?

Los marineros, dos, han desatado los cabos de la barca. El explora con la mirada a los demás viajeros. Ella teje. El viaje a Patmos durará unas tres horas. El mar está en calma, y hay sol.

—Jeanne, dijo Carlos.

Aquello que no se puede decir, hay que callarlo.

Ya lejos, ya alejado, ya magníficamente alejado mirarás en la redondez del ojo del buey el color sin olor del azul tan cambiante, mar mirarás y te verás y te prometerás el retorno a la ausencia perfecta del retorno, te harás promesas que no querrás recordar recordarás historias cuya memoria

Fragmento de una novela en preparación

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ahuyentas mientras el mar se mueve con mugidos de orgullo ahora y ahora ahuyentarás, recuerdos y promesas o pensarás de sole los contornos, tan lejanos, tan magníficamente lejanas ya de toda posibilidad de carne, tan ausente la carne la recordarás ya sin promesas y tu mano te hará carne el recuerdo, carne tu mano llevando los recuerdos, en tu vientre en el mar un color tan cambiante.

Y tal vez incluso correrás la cortina del ojo del buey, tornazulada, tornazuladamente apagarás el mar y estarás en un sitio sin contornos, litera camarote gran barco ya no importa, un sitio que es ninguna parte, ninguna parte, estarás, todo será ya tuyo inalienable nada podrá escaparte y la imagen de sole que se quedó en el puerto, en un puerto lejano donde perdió la carne ahora es imagen, todo será ya tuyo, ella su cuerpo y todo alejado en un puerto, donde quedó el peligro.

Y los horrores ya no tendrán carne, y los renuncios ya no tendrán carne, las huídas, nada es de carne ya nada corpóreo ya fuera de tus recuerdos, tus olvidos la historia si quieres escribirla, pensarás todo tuyo y tu mano en tu vientre o tu pluma o yaciendo. Ya todo está en tu mano, pensarás, nada es de carne, nada ya es de peligro, tras el ojo de buey o tal vez la cortina un color solamente, ya no hay olor aroma ya no hay tierra mojada ni noches sólo el agua, el azul tan variable el recuerdo tu mano, todo huellas ahora y tu mano las guía, las escribe sacude las controla alimenta todo en tu mano ahora te dirás, por la ausencia, todo en tu mano ahora, creerás, por la ausencia.

Y creerás que todo está en tu mano.

Después, habrás creído.

Se empieza por escribir.

El mar está en calma todavía, y hay sol. Entre los pasajeros hay risas, como en todo principio. Entre los pasajeros hay un hombre que lleva traje, pese al calor. Tiene un bolso de plástico entre las piernas, el pelo negro alborotado y patillas profusas. La piel olivácea. Ellos lo han visto el día anterior, en Lipsos; su traje está raído. Vendía cuchillos, casa por casa. Ella teje. El mar está en calma, todavía. Hay sol.

Se termina por creer.

—Yo nunca fui inmortal.

—Todos hemos sido inmortales, alguna vez.

—Yo nunca.

—"El único amor posible es la espera del amor posible, supe, y así la contradicción o tautología o que posibilidades fuera de la posibilidad, se preguntaría, posiblemente, ella, si ella no fuese ella sólo por no estar, por ser posible, sólo potencia, espera solamente" (Carlos, París, 1981).

—Huí, aquella noche.

—¿Lo recuerdas?

—Jeanne, dijo Carlos, y la forma de acentuar el sonido terso de la jota inicial tenía una indescriptible carga de pregunta, de necesidad.

Un camino empedrado, de puro espejo roto.

"Dos cosas llamaron muy negativamente mi atención durante mis primeros días en Grecia. Una, ya profusamente comentada: la irreductible fealdad en la que caen sus mujeres una vez sobrepasada la edad a la que Isidoro de Sevilla atribuía el final de la adolescencia, los veintiocho

LOS NOMBRES, LAS FECHAS Y LOS DATOS

Daniel Guebel. 30 años. Argentino. Pronto editará su **Arnulfo o los infortunios de un príncipe.** Tiene dos libros de cuentos inéditos: **El amor de Inglaterra** y **Prístinas místicas privadas y públicas políticas bélicas.**

Sergio Bizzio. 30 años. Publicó **Gran salón con piano.** Tiene dos libros inéditos, uno de poemas (**En el hueco de su té**), otro de cuentos (**Mai, tshay gotoff**).

Marcos Lucio Victoria. 31 años. Tiene dos libros inéditos: **Fuego en la ciudad antigua** (1985) y **Todas las mujeres de los elefantes** (1985).

Elsa Osorio. 36 años. Publicó **Ritos privados.** Próximo a editarse: **Unos días y los otros.**

Luis Thonis. 37 años. Publicó trabajos críticos sobre Güiraldes, Felisberto Hernández, Girondo, Murena. Es co-director de la revista *Innombrable.* Publicará **El siglo de manos y la criatura** (poemas).

María Martoccia. 29 años. Un libro de cuentos y una novela (**La mujer sin razón**), inéditos.

Jorge Dorio G. 28 años. Publicó **Huésped de sí mismo.** Tiene un libro de poemas inéditos (**La mujer pez**).

Martín Caparrós. 29 años. Publicó dos novelas (**Ansay o los infortunios de la gloria**, 1984 y **No velas a tus muertos**, 1986) y ediciones críticas de dos textos de Voltaire: **El ingenuo** (1985) y **La filosofía de la historia** (1987).

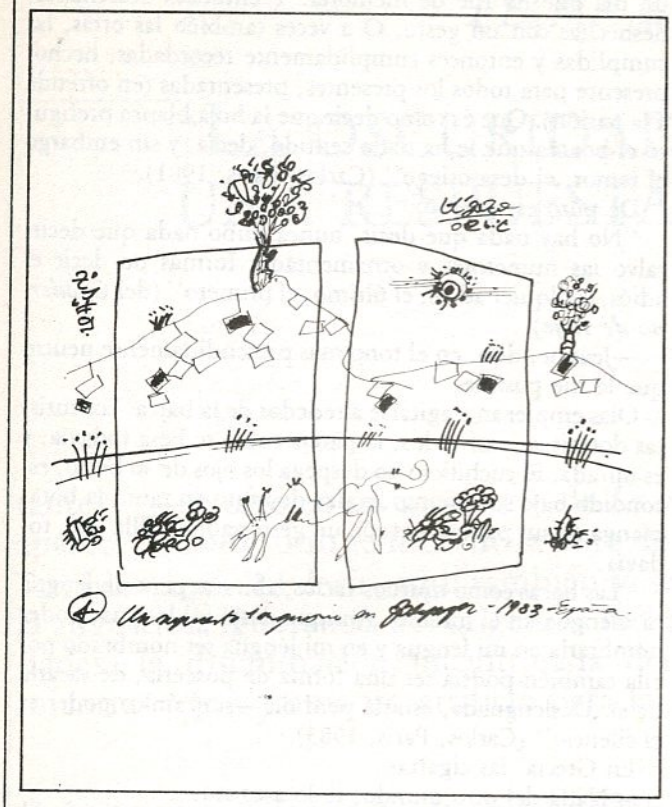
Luis Chitarroni. 28 años. Tiene una novela definitivamente inconclusa e inédita: **El que cuenta las sílabas** y un libro de relatos inédito (**El olor de las tumbergias**).

Jorge Panesi. Es el mayor de los integrantes de este panorama: nació en 1945. Es profesor de la Universidad de Buenos Aires. Entre sus libros: estudio, edición y notas a la obra de Eugenio Cambaceres publicado por Colihué-Hachette.

Matilde Sánchez. 28 años. Traductora de inglés y francés. Trabajó en el suplemento cultural del diario *Tiempo Argentino.*

Telma Luzzani. 36 años. Compiló y prologó la **Antología Poética** de Olga Orozco (Centro Editor de América Latina, 1982). Realizó, en colaboración, algunos fascículos para **Historia de la Literatura Argentina.**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



años. La otra, alarmante, estruendosa, son las cigarras. En Grecia, las cigarras confunden toda posibilidad de raciocinio con el eterno estrépito de su frotamiento. Las cigarras hacen de Grecia un país que ignora el silencio: sospecho que acallar el silencio es su misión'' (del *Cuaderno de viaje)*.

—Fuí Judas, aquella noche.

''Pero la escritura es —como bogar— una búsqueda de la repetición que remeda lo eterno. Aquello que sucedió —o nunca sucedió— pierde su condición de fugitivo en un acto que presupone su futura, sistemática repetición: la escritura es el rito iniciático de un ciclo en el que una acción, una imagen, unas palabras, son condenadas a ineludiblemente renacer en cada lectura, en cada exégesis' (Carlos, París, 1980).

—¿Lo recuerdas?

El cuchillero o vendedor de cuchillos debe ser gitano, y no despega la vista del suelo o de su bolso. Ronda los cuarenta. En el banco de estribor, cerca de proa, una pareja rubia no deja de besarse. Se muestran despiadamente felices. El intenta dejar de mirarlos, pero no lo consigue. Ella teje. El mar todavía está en calma.

—Yo nunca fui inmortal.

—Todos hemos sido inmortales, alguna vez.

—Quizás mañana.

El estira el brazo derecho muy lentamente, con sumo cuidado, alargando los dedos índice y pulgar hacia el vaso

CUENTOS CHINOS

—¿Cuándo empezó a escribir?

—Lucía, sin contornos, el sol. El emperador Teng Pai Shi había pasado las primeras horas de la tarde en la biblioteca de palacio, escuchando las lecturas de un eunuco. La dinastía Jan del Norte estaba derrumbándose. Cuando cantaron los seis mirlos de la media tarde, el emperador Teng dejó caer al suelo su bata de seda amarilla con la figura del dragón bifronte. La guerra estaba lejos, en la desembocadura del Gran Río. La noche era más cercana. El emperador Teng batió palmas, y acudieron los cuatro criados de túnicas azules. ''Su caballo ya está ensillado y piafa impaciente'', le dijeron a una, ''Majestad''.

—¿Por qué?

—El emperador Teng montó en su caballo sin adornos. El emperador no llevaba escolta, y galopaba por su selva personal, acechando a sus animales personales. Si una flecha imperial no lo remediaba, el faisán del ocaso graznaría en breve. El sol ya rozaba las copas de los árboles altos, pero en la desembocadura del Gran Río debía ser mediodía. Un corzo apenas mayor que las alas del águila asomó sus morros entre las ramas de un matojo. El pánico en los ojos del corzo resultaba monstruoso, aterrador—, pensó el emperador Teng mientras tensaba la cuerda de su arco.

—¿Para quién?

—El emperador Teng bajó de su caballo sin adornos con las manos limpias de todo rastro. Desde las sombras de la selva personal llegaban los ladridos de los doce perros y las siete hienas, que se disputaban las presas de la tarde. El emperador Teng lavó sus manos en la aljofaina de nácar que le tendía un criado de túnica celeste. En el agua brillaban jirones de jazmín, y el caballo se alejó en silencio. El emperador Teng recordó que era la hora de imaginar la música que envolvería su cena en el Jardín de Piedras,y se decidió por el sonido despiadado del gran tambor de palo, sin acompañamiento de cuerdas. Por el Jardín de Piedras corría un río de artificio con peces como lanzas.

—¿Para qué?

—El emperador Teng se dejaba untar las corvas con aceite de bueyes y palomas. El loro de la noche repetía por segunda vez las mil primeras cifras. La cortesana dejaba caer su vestido de tul en la llama votiva, y tenía los pies desmesuradamente tumefactos. El emperador Teng apretó los ojos abiertos contra la seda cruda de un cojín con figuras, y vio otras figuras. Una linterna de papel de arroz detrás de la ventana sin cristales simulaba la luna y sus montañas. En la desembocadura del gran Río ya habría luna, y el emperador Teng recordaba a su caballo sin adornos, y la cortesana le ungía ahora los muslos con suspiros y el emperador veía en el atril de sándalo su carcaj y sus flechas impolutas y nunca utilizadas y pensaba una vez más que, sin duda, al día siguiente, habría de salir de caza con flechas para el arco, y apuntar una flecha, y arrojar una flecha como en sueños.

—¿Algo más?

—Lo demás son cuentos chinos.

Martín Caparrós

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de vidrio posado sobre la mesa de luz, al lado de la cama. El agua en el vaso está mediada y sobre la mesa, que es un cuadrado de madera de pino de unos veinte centímetros de lado, hay también un paquete de cigarrillos gauloises casi vació, un cenicero publicitario de latón con media docena de colillas fumadas hasta el filtro y un reloj despertador digital con números verdes que marcan las cuatro y treinta y dos. La luz de la habitación es tenue y amarillenta, proveniente de las farolas de la calle.

A todo esto, su brazo se mueve por sobre la cabeza de ella, que duerme, con gran lentitud, como si temiera hacer cualquier movimiento brusco o fuera de lugar, describiendo una trayectoria forzada y levemente elíptica, y ya los dedos se estiran ante la cercanía del vaso cuando la parte superior de la cabeza de ella es rozada por el codo de él allí donde una maraña de pelos castaños se arremolina alrededor de la coronilla. Ella inicia entonces un movimiento de medio giro hacia su izquierda, donde está él, al tiempo que con su brazo derecho aparta algunos pelos que le tapan los ojos entrecerrados. Al ver el movimiento él retrae el brazo, que por imperio de las circunstancias no puede más que adoptar una postura flexionada en ángulo muy cerrado, de forma tal que su mano queda tras su nuca, entre su nuca y la almohada, arrugando aún más la funda blanca. Ella, que ya ha apartado los pelos castaños que le tapaban los ojos, está restregándoselos en este momento, diseminando sobre los párpados algunos restos de rimmel marrón, que pasan a formar una sombra caprichosa en la que alguien podría adivinar una figura animal, tal vez una cabeza de perro o de lobo. Después ella con los ojos, ya parcialmente abiertos, lo cual hace desaparecer en gran medida la sombra caprichosa formada por los restos del rimmel, lo mira con una mueca que podría tal vez describirse como de extrañeza, o incluso de una cierta cólera. El finge entonces un ensimismamiento que el desarrollo de la acción hace dudoso mirando fijamente una línea de falla que recorre el cielorraso blanco grisáceo de la habitación en sentido paralelo a la vertical de la cama, cuyo final es el ángulo que forman el dicho cielorraso y la pared opuesta es imposible que aprecie exactamente, a causa de la semipenumbra amarillenta.

Hay un momento en que nada parece modificarse. Ella está recostada sobre su flanco izquierdo, vuelta hacia él con la mano derecha aún sobre su cabeza y ligeramente hundida entre los pelos, mirándolo con ojos no del todo abiertos, o casi cerrados, y él, con el brazo derecho flexionado en ángulo agudo y la mano descansando entre nuca y almohada, arrugando aún más la funda blanca, mantiene el silencio. Después, ella vuelve a hundir la cara en la almohada, girando morosamente el cuerpo hacia su derecha de forma tal de lograr que la posición supina sea lo más consecuente y ceñida a las sábanas que es dable obtener en una noche de calor pegajoso. Él, entonces, la tapa con la sábana blanca y suspira aliviado, o como si.

Tendría que decírselo lo antes posible, lo más claramente que pueda, hoy, mañana.

El mar está en calma, todavía.

"Hablemos de predicciones, depredaciones de la razón por la pasión, de la pasión por la razón. Hablemos de predicciones. Cuántas lanzadas al mar de los sargazos o posibilidad como botella sin resguardo, perdidas, hundidas en un día que no fue de memoria. Y entonces desechadas, deshechas con un gesto. O a veces también las otras, las cumplidas y entonces cumplidamente recordadas, hechos presente para todos los presentes, presentadas (en ofrenda a la pasión). Que es como decir que la hoja blanca prefiguró el poema que le ha dado sentido, decía, y sin embargo el temor, el desasosiego" (Carlos, París, 1981).

De puro espejo roto.

"No hay nada que decir, nunca hubo nada que decir, salvo las numerosas y ornamentadas formas de decir el adiós, cualquier adiós, el último, el primero" (del *Cuaderno de viaje*).

—Jeanne, dijo, en el tono más pretendidamente neutro que le fue posible.

Olas empiezan a agitarse alrededor de la barca. Los turistas dormitan, casi todos; la pareja rubia se besa todavía, y es mirada. El cuchillero no despega los ojos de su bolso, escondido bajo sus piernas, y alza de tanto en tanto la botamanga de sus pantalones con un gesto sabido. Ella teje, todavía.

"Las bocas como mutuos vacíos, abiertas pero sin lengua ni mengua en el intento. Aunque darle mi lengua, poder nombrarla en mi lengua y en mi lengua ser nombrado por ella también podría ser una forma de poseerla, de sacarla de sí. Deslenguada, estaría perdida —si el único poder es el silencio" (Carlos, París, 1983).

En Grecia, las cigarras.

—Nada del otro mundo, te lo aseguro.

—Pero ¿qué?

—Nada.

Y sin embargo, cada hombre mata lo que ama, sépanlo todos: unos lo hacen con una mirada de odio; otros, con palabras acariciantes; el cobarde, con un beso, el valiente, con una espada.

—Como mutuos vacíos.

—Yo nunca fui inmortal.

El vivir largo tiempo y el vivir corto tiempo son igualados por la muerte. Puesto que lo largo y lo corto no corresponden a las cosas que ya no son.

—El infierno, es otro.

—¿Lo recuerdas?

—Como si nunca.

"En 1850, a propósito de las observaciones de unos astrónomos de Cambridge que habían fotografiado el sol, la luna y la estrella Vega, Charles Delacroix anotó que si la luz de una estrella tardaba, como se creía, veinte años en llegar a la tierra, el rayo que se fijó en la plaza había abandonado la esfera celeste mucho antes de que Daguerre descubriera el proceso mediante el cual se logró la captación de esa luz. Toda estrella es, en realidad, la historia de una estrella, el signo que da cuenta de ella, que de ella queda. Toda estrella es literatura, realismo barato, novela histórica" (del *Cuaderno de viaje*).

—Hablemos de predicciones.

Olas se agolpan alrededor de la barca, sin demasiada fuerza, todavía. Ella teje, todavía.

—Tendría que decírselo.

Algún día del tiempo futuro recordaré este día del tiempo pasado, recitó; cansado, me preguntaré cuánto falta para el tiempo presente, concluyó Carlos, y Jeanne, por primera vez en la travesía, lo miró.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Telma Luzzani

"La oscuridad es otro sol": una respuesta que no llega

"También aquí. ¿Dónde está lo inquietante?" —se dice en un momento de *La oscuridad es otro sol.* Si invertimos el orden aparece, tal vez, otro sentido de la obra de Olga Orozco. ¿Dónde está lo inquietante? También aquí. Es decir, aquí también se señala lo que inquieta: el terror a la muerte, la angustiosa ignorancia del origen, la lucha deseperanzada contra lo efímero, las realidades, la diseminación incontrolada del sentido, la locura. Esto señala el texto mientras teje y trama un artificio para la conjura.

El código materno, el discurso de la doxa, el registro de la oralidad, las repeticiones y los desplazamientos crean una zona de seguridad comunicacional, mantienen la militancia por la norma que se oculta detrás de un texto que se muestra polisémico, multivalente.

El parto

El mito del origen, condensado en la figura del enigma —o la pregunta que la Esfinge le propone a Edipo— y que reverbera con mayor o menor brillo a lo largo del pensamiento del hombre a través de la historia, es en esta obra, no sólo preocupación existencial, permanente referencia, sino el deseo del texto por designar(se) un origen, una tradición.

Que la obra comience con el "había una vez" le otorga, inmediatamente, un linaje. Es la fórmula que, en la infancia, nos vincula, por primera vez, con el discurso ficcional —terreno que a veces le disputan la canción de cuna o el rezo—, con el relato oral; es la fórmula portadora de una doble marca de iniciación: la del comienzo del cuento y la de la entrada en el género. Sintagma cristalizado cuyo origen queda esfumado en un pasado remoto, impreciso —que, como el discurso mítico, oculta la ilusoria pretensión de un texto originario—, y que precede el relato marcado con los rasgos de la literatura fantástica tradicional impregnando la lectura con una fuerte determinación.

Pero la obra de Orozco intenta tres veces el comienzo. Varía, disemina la fórmula canóniga del "había una vez" para construir un relato, no en la fortaleza estructurada del género que convoca sino en la indecisión de tener que elegir un comienzo. El texto se instala, entonces, entre el mutable territorio de la indecidibilidad de los posibles narrativos y los rasgos constantes de la fórmula evocada: rito de iniciación doble, origen mítico, literatura fantástica.

Pero hay más. En el mapa diluido de la literatura fantástica, el texto deja emerger la novela autobiográfica. Si, como dice Le Jeune, en este tipo de obra cambia el contrato de lectura, porque el lector busca más los rasgos de similitud (entre Lía y Olga Orozco), que la diferencia (entre lo narrado y la vida del autor, como en las memorias), aquí se establecerá con la lectura un nuevo pacto, se encontrará una nueva torsión. Buscando la verdad —fetiche ideológico que nos propone la autobiografía— se tropezará con lo sobrenatural que irrumpe en lo cotidiano desde la literatura fantástica y, viceversa, atento a la lectura ficcional no se hallará más que el preciso imaginario de una niña de cinco años.

Si la obra comienza, entonces, con el viaje mítico al pasado, con el regreso a la infancia, con el re-nacimiento es por requerimiento del género autobiográfico pero es, fundamentalmente, porque el texto se organiza alrededor del enigma del origen. El deseo y la preocupación que recorren *La oscuridad es otro sol* es hallar una respuesta, o mejor dicho, es calmar la insatisfacción, el vacío que produce una respuesta que nunca llega, que se desplaza permanentemente al infinito. Es llenar la espera narrando, como se tematiza en varios relatos: "Tengo que hacer algo mientras hago tiempo. Podría contarme alguna historia mientras estoy sentada..."[1].

Por otro lado, la obra está jalonada, desde sus primeras líneas, por una sucesión de preguntas que señalan un recorrido, metaforizan lo irresoluble del enigma y, al mismo tiempo, imprimen una dinámica en la que el discurso avanza, se cataliza. Preguntas y respuestas, diálogos, registros ideolectales, matiz coloquial son el contrapeso del tono reflexivo y doloroso con que son tratados los temas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

más recurrentes: el abandono, las carencias, las pérdidas, la muerte.

Comienzo de la vida, de la escritura, de la enunciación

En *La oscuridad es otro sol* Orozco narra, en visión retrospectiva, los primeros miedos y asombros; el primer encuentro con la violencia hecha muerte (el hombre en un campo de girasoles) y con la muerte que es pérdida definitiva, pequeña zona perforada, oquedad que jamás se podrá repletar y que se repetirá con obsesiva pureza en cada nueva separación (la muerte de su hermano Alejandro); los primeros enfrentamientos con el código: el del amor, el de la envidia, el de la mentira, el del resentimiento, el del poder, el vasto espectro de vinculación con los otros y con las pautas sociales y, obviamente, el enfrentamiento con el código de la lengua, el "otro" código, el de la locura. Códigos de un mundo de adultos que se aprende forzada, forzosa, esforzadamente. Un parto. (El significante *parto* que sobreabunda en los primeros párrafos de la obra —así como otros términos que por similaridad fonética o semántica quedan asociados en el mismo campo de significación— condensa el tema del origen, el de la separación ("me voy") y el de la realidad fragmentada en partes ("rompo, separo"), que recorren su obra.) Una separación: porque para aprender estos códigos debemos olvidar el anterior (¿el originario?). Llave, clave que se obtiene a costa de la inocencia: Lía, que vuelve desde el porvenir, dice "no necesito llave para entrar. No perdí la inocencia. Lo he visto escrito sobre las tablas de otra ley".

Otra ley y otro código que se pierden definitivamente cuando se aprende la ley paterna y la lengua materna: "Todavía no sé hablar; cuando aprenda, habré olvidado el camino por donde vine." El comienzo de otro tipo de memoria: la de la lengua, la de la cultura, la del signo; la otra conformará, en su categoría residual, el material para el mito, el sustento del enigma. Finalmente, en el extremo opuesto, y en forma especular, se halla el otro interrogante, el de la muerte, un vacío infinito cuyo código también desconocemos.

El "comienzo" aparece, además, *reforzado* por las iniciaciones (conocer por primera vez cierto tipo de mujeres); *metaforizado* (el paso de la oscuridad a la luz o "un oscuro organismo dentro de otro organismo que solamente late y anonada y filtra (...) Y de pronto dejo de estar suspendida y comienzo a caer..." o *explicitado* —en forma de cita, en estilo directo— cuando Lía pregunta y sus padres le responden por qué los niños nacen.

En otro nivel, la obra alude al comienzo de la escritura, en la medida en que se exponen allí los núcleos fundantes de la misma; condensa gran parte de las matrices constitutivas de la poesía de Orozco; expande, alude, explicita conceptualmente (en una vasta red intratextual) el contenido de la mayoría de los poemas publicados en *Desde lejos* (1946), *Las muertes* (1952) y *Los juegos peligrosos* (1962), es decir, en toda la producción poética anterior. Pero mientras la poesía va a tomar la estructura del mandato, de la profesía, la narrativa va a elegir el discurso de la doxa, el tono coloquial. Hay alusiones a la génesis de la escritura y a la génesis de la enunciación. "En este momento en que voy a nacer, en que voy a regresar, el tiempo y la persona son *yo soy*" (subrayado en el original). La organización alrededor de los índices de la enunciación: yo (sujeto de la enunciación), tiempo presente (presente de la enunciación), aquí y ahora (lugar y tiempo de la enunciación) y las permanentes marcas de este proceso que se reiteran a lo largo de la obra producen la ilusión de un discurso originario —mítico— y desoriginado —ahistórico—. Puro presente, nada subsiste más acá o más allá de cada enunciado y, al mismo tiempo, su atemporalidad permite fantasear su vigencia permanente en el pasado y en el porvenir. Excepto cuatro capítulos ("Nanni suele volar", "Las enanas", "Juegos a cara y cruz" y "La reina Genoveva y el ojo de alcanfor", que sitúan el presente de la enunciación en coincidencia con el presente de la escritura), el resto se instala en un presente textual desde el que se organizan los demás tiempos verbales y que, como la palabra oracular, puede revivir el pasado y augurar el futuro: "...es una marea ácida que corroe mis huesos, los afloja, choca contra mi estatura y me convierte en trapo. No la siento bajar, pero asciende nuevamente sin embargo, y seguirá ascendiendo a lo largo de toda mi vida, chocando contra todas las cifras de mis años."

El viaje y la espera

Así como entre el enigma y su posible resolución se abre el tiempo de la espera —se genera la narración— o, dicho de otro modo, se produce una demanda, un apremiante deseo de descifrar que será completado por la palabra, en el texto se suceden otros reclamos: las puertas piden ser —y serán— atravesadas; las escaleras, subidas; los caminos, recorridos. La ficción intenta cubrir el agujero del desconocimiento, violar la fragilidad de la memoria, inventarse un origen y una identidad. En un gesto paródico, el texto señala esta secreta aspiración narrando (relato dentro del relato), en "Las enanas", el posible origen de Laura y Lía: ellas no son niñas pequeñas sino enanas adultas nacidas de huevos —de origen incierto— empollados por los enanos del circo Chico Dick y Felicitas. Además, durante el período de incubación —espera interna del relato— "la abuela se sentaba al pie del árbol y les *contaba* cuentos de niños, historias de aparecidos, vidas de santos."

Esperas, deseos que sufren eternos desplazamientos y que trazan una ruta. Las preguntas (que parecen sostener como pivotes la estructura dialógica sobre la que está armada la obra) tienen como respuesta siempre otra pregunta. Se cuenta mientras se deambula (la historia de la Lora) o bien los viajes producen un relato (la historia del muerto y el robo de los zapatos). Esta relación espera-viaje-relato aparece claramente tematizada en "Y todavía la rueda".

El enigma, el hueco (vértigos, pozos, embudos, precipicios) que piden ser colmados producen el fluir —discursivo—, el transitar —de ida y vuelta de Telén a Toay—, el movimiento —también circular de cardos rusos, ruedas, ovillos, remolinos—. Viaje y discurso avanzan, se detienen, continúan. Movimientos solidarios pero en oposición: si se detiene la marcha, avanza la acción y se narra el espacio exterior: "El caballlo relincha, se alza en dos patas, sacude nerviosamente la cabeza, se resiste a seguir. Algo se

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

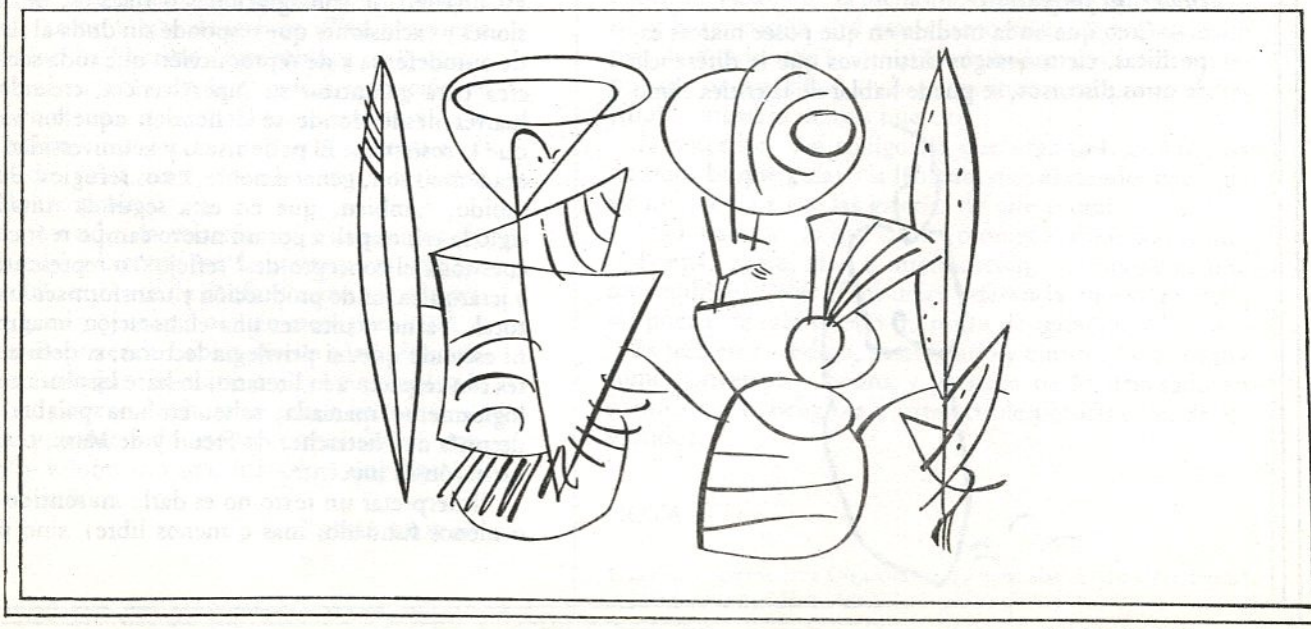
acerca. Algo viene rodando por el camino sin ninguna rueda...'' Si la marcha continúa, la acción se detiene y el relato se refugia en el discurso fantasmático, el fluir de la conciencia de Lía, se narra el espacio del inconsciente. Cuando el espacio interior y el exterior se acercan peligrosamente e intentan confundirse se opone entre ambos una barra de separación: fisuras, relámpagos, rayos, nervaduras, una cuerda que cruza el camino. En la segunda parte del relato, la espera, el vacío se focalizan: la narración se produce entre el rayo que se insinúa y el rayo que cae, se tematiza la tensión narrativa que reclama y predice un final —llegada— ''Es un suspenso insoportable, un cuenco vacío que no se sabe con qué llenar''), una resolución liberadora, catártica (''Grito en el momento en que nos atruena el rayo'') y que en otros lugares de la obra pueden ser sollozos entrecortados, hipos, convulsiones o bien un nuevo aplazamiento, otro suspenso. Si debiéramos enunciarlo como ley podríamos decir que si el vacío se colma, estalla y si no, se encuentra otro vacío: la catástrofe tiene un nuevo plazo.

La obra tiene varios relatos internos: el de ''Las enanas'' aludido anteriormente (cuentos de niños), historias de crímenes y muertes, y ''vidas de santos'' afectadas a una impía distorsión: vidas de locos, curanderas o brujas. En todos los casos las historias tiene la marca de la oralidad —como el cuento tradicional que va de boca en boca—: son historias que se cuentan o se callan, que se eluden o se expanden y se reconstruyen en más de un capítulo y cuya información está vehículizada por la charla. Discurso conversacional que el texto mismo autoriza como legítimo o ''verdadero''. La vida de la Lora (y por lo tanto el motivo de su locura) se narra a dos voces: son dos historias sobreimpresas que representan la cordura y el delirio: la historia de la Sagrada Familia en el discurso delirante de la Lora y la historia ''legítima'' narrada por Adelaida desde el saber de la doxa. (Lo mismo ocurre con la historia de la reina Genoveva, la otra loca. Dice el texto: ''Yo me había bajado de la silla y caminaba en cuatro pies, mientras oía: «A lo mejor se lo prometió Pero cómo se le ocurre El ingeniero no se iba a casar En el guardapelo de la pobre mujer Ah el retrato que se parece Pero qué importa La criatura está mejor muerta que en la cuna», a tres voces.'') El tono de la oralidad está marcado por la multiplicidad de voces, en el uso de deícticos que deben ser aclarados en su paso a la lengua escrita, en las indicaciones con respecto a los integrantes en el circuito de comunicación (emisor / receptor). La historia se narra por pedido de un interlocutor (la abuela le dice a la Lora: ''Cuénteme que le pasa. Clementina...'' y, simétricamente, María de las Nievas a la tía Adelaida ''«¿Y entonces?» Bueno, entonces cuando él volvió (ése es Juan Pedro), se dio cuenta en cuanto la vio (ésa es la barriga de la Lora). El otro se escapó (ése es Jaime), pero lo alcanzó en los fondos de la casa y le abrió la barriga con el cuchillo».''

Otras historias serán calladas por el texto (como la del asesinato múltiple en la casa quemada) o desplazadas (como la del hombre muerto en el campo de girasoles). En este último caso se trata nuevamente de dos historias paralelas que se cuentan fragmentadas a lo largo de dos capítulos. Una (la de la muerte) no será descifrada y la otra (la del robo de los zapatos del muerto) podrá ser reconstruida por el lector luego de equívocos y desviaciones.

En el primer capítulo, ''Misión cumplida'', se produce el viaje de exploración y la siguiente secuencia: búsqueda —de lo desconocido—, encuentro —con el muerto / la muerte— y huida de la muerte, de la escena desconocida—. (Evidentemente la escena de la muerte, la escena que nunca podremos ver —y en este texto ver es siempre conocer—, la escena irrepetible y que señala el fin de la repeticiones, no podría ser narrada. En *La oscuridad es otro sol* el texto tampoco puede narrar la quietud, es decir, la muerte que inmoviliza, que petrifica como la mirada de la Medusa ''Hay que salir de cualquier modo (de la escena) antes de que el vidrio se endurezca y nos fusione, antes de que quedemos aprisionadas para siempre dentro de una mirada con la mancha y el hombre''.

Si hay enfrentamiento con la muerte el relato se equivoca, se desvía (como en el caso del relato delirante de la Lora) o se sustituye por otro, se desplaza en otro (como en este caso). En el segundo capítulo ''Y después ya no



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

estaban'' se desarrolla hasta el final la otra historia, la del robo de los zapatos del muerto, historia subimpresa que se reconstruye en fragmentos hipotéticos, pistas falsas (el relato de Laura es equívoco) o reconocimientos parciales (el relato de Gastón). El enigma sufrió un desplazamiento: del autor del crimen al autor del robo, del arma asesina al objeto robado. Si el enigma del origen genera el relato, el de la muerte no puede ser atravesado, es, entonces, aludido, rodeado, eufemísticamente nombrado.

Los otros códigos

¿Qué dice un discurso que trabaja siempre desde el presente de la enunciación, desde un presente atemporal —ahistórico— y que eluda a la muerte? Justamente que la ilusión de permanencia es una conjura contra lo innominable, contra la muerte que señala lo efímero desde su eternidad. La vida es un fragmento entre dos absolutos (el pasado-enigma y la muerte-impenetrable), un fragmento, una espera que se cumple narrando, tejiendo, tramando. Y el tejido de la novela autobiográfica se hace, entonces, más evidente porque su recorrido tiene barreras infranqueables: la memoria no puede recordar nada anterior al primer minuto, ni saber nada después del último, ''talón y punta, punta y talón'' como dice Laura cuando calla el relato del muerto entre los girasoles. El enigma, el desconocimiento, la espera se ocultan tejiendo, narrando de un extremo a otro y otra vez: ''Volví a recorrer hacia atrás todos los días que recordaba, hasta la primera imagen, ésa que se me escabullía como un pez entre las arenas movedizas y las aguas borrosas que quedaban en el fondo de mi memoria. Después, a partir de allí, seguía hacia adelante. Y luego, otra vez hacia atrás y hacia adelante. Cuarenta, sesenta veces.'' Si se desconoce el código es mejor no enfrentarlo.

Retomando esta idea hay, entonces, tres alertas, tres códigos que pueden entorpecer la comunicación (que es lo que se privilegia) y que son señalados por un texto que pide el cumplimiento de la norma.

Dos son totalmente desconocidos: el código primero (originario), el que olvidamos cuando adquirimos el de la lengua materna y el código de la muerte: ''estamos dentro de la escena (...) (me quedo) repitiendo un texto que ya fue dicho, tratando de ahogar las voces de orden y protesta. Yo no sé cómo sigue ni hago nada por saberlo. No puedo improvisar la letra que te permita salir sin que todo se interrumpa. Tú tratas de transmitírmela con la mirada.''

UNA ELABORACION IMAGINARIA

—¿Qué es la crítica? ¿Es un género literario? ¿Qué lugar ocupa con respecto a otros discursos vecinos como el literario o el ensayístico? ¿Cuál es su función, cuáles sus propósitos?

—Creo que en la medida en que posee marcas específicas, ciertos rasgos distintivos que la diferencia de otros discursos, se puede hablar de la crítica como un género literario. Por otro lado también es cierto que, a veces, por compartir convenciones o utilizar determinados procedimientos puede confundirse con el ensayo e incluso, llegado el caso, con la ficción.

Cierta tradición de la crítica literaria (con la que yo no coincido) supone un discurso con cierta garantía de objetividad y racionalidad pero, sobre todo, con la autoridad para determinar qué es digno de ser leído y qué no, qué cosa es escribir bien, qué merece ser considerado literatura o subliteratura. Establece así una red de consagraciones o fracasos, de inclusiones y exclusiones que responde sin duda al sistema de autodefensa y de reproducción que toda sociedad crea para garantizar su supervivencia, creando baluartes desde donde se defienden aquellos valores que la sostienen. El periodismo y la universidad o las academias son, generalmente, estos refugios. Pero es sabido, también, que en esta segunda mitad del siglo la crítica pelea por un nuevo campo teórico que cuestiona el concepto de ''reflejo'' o representación y jerarquiza los de producción y transformación escritural. Ya no oculta ser una elaboración imaginaria, ni esconde que, si privilegia lecturas, si define límites con respecto a lo literario, lo hace histórica e ideológicamente marcada; sabe, en una palabra, que después de Nietzsche, de Freud y de Marx, ninguna exclusión es inocente.

''Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El otro es el código perverso y peligroso (por lo perturbador) de los locos que, justamente, al alterar la norma y el orden de los signos, atenta contra el soporte estructural de este texto. El loco ha perdido "el inventario ordenado de las cosas del mundo", reordena los signos en una preceptiva diferente, funda una gramática del extravío que resulta difícil de decodificar. Desconoce las marcas propias del interlocutor y lo viste con las marcas de un otro coincidente con su delirio, pone en duda la identidad, altera el circuito. Viola el contrato, cuestiona la convención. Tiene la irreverencia y el poder desmultiplicador de la connotación. Altera las marcas de la enunciación estableciendo otras referencias. El sujeto de la enunciación, el yo-emisor es puesto en duda. ¿Cuando la Lora dice *Yo* es la Vírgen María / Clementina / la Lora?

El loco habla desde el lugar y el tiempo de la enunciación, del que fue expulsado violentamente o del que quiso escapar: "...y comenzáis a hablar y a gesticular con palabras y ademanes destinados a otros personajes, a otra situación, a otro cuarto del que fuisteis expulsados violentamente alguna vez, o del que salisteis con mucho escándalo hace tiempo..."

Frente a tanta inquietud, ante una aprehensión amenazante de la realidad (de la comunicación) que angustia en su cuestionamiento, en su ambivalencia, en su inseguridad, el texto señala como verdadero el código de la lengua materna: invariable, seguro. Se reproduce como un eco (como el cuento tradicional, de boca en boca, como las habladurías). La madre tiene atributos que se desplazan metonícamente de lo femenino al código de la lengua materna. En el poema "Si me puedes mirar" (*Los juegos peligrosos*) se congregan los atributos que se repiten en la obra:

1) poseedora de la clave para descifrar el enigma, poseedora del pasado de la memoria, única arma contra el olvido y la repetición "tú eras cuanto sabía de ese olvidado país de donde vine (...) / ¿Dónde buscar ahora la llave sepultada de mis días? / ¿A quién interrogar por el indescifrable misterio de mis huesos?".

2) poseedora del código: la que organiza, ordena, da sentido. La que guía: "la lámpara que enciendes para que no me pierda entre las galerías de este mundo".

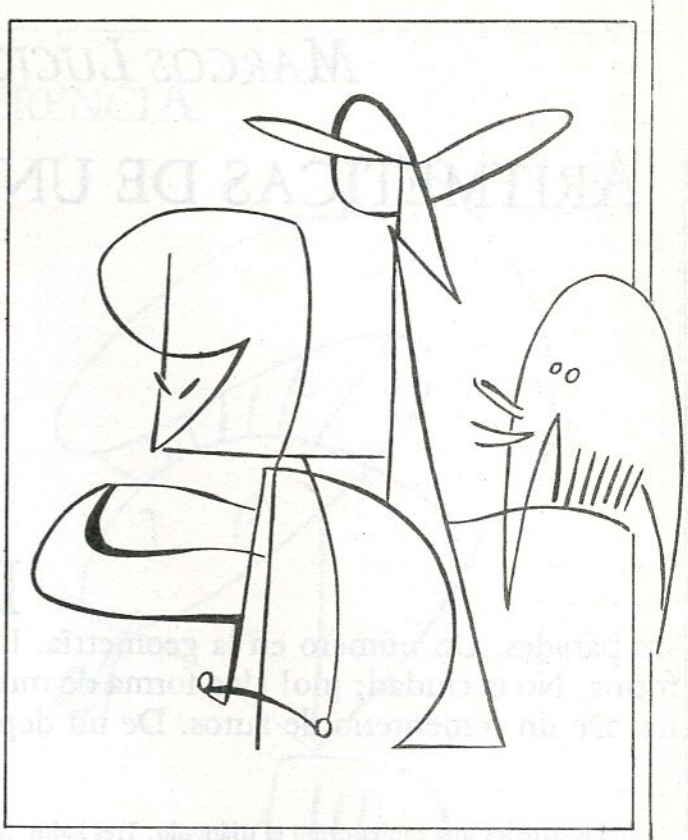
3) lo materno: lo que cuida (protege), alimenta, cubre.

4) es la posibilidad e interlocución, de establecer una continuidad, "ella es mi única referencia en este mundo, mi puerta de sabiduría o mi muro de ignorancia."

Es referente, código, destinatario y emisor. Es la lengua como convención, norma y garantía de lo denotado en oposición a la peligrosa e irreductible proliferación de los sentidos.

NOTA

1. Las citas pertenecen a Olga Orozco: *La oscuridad es otro sol* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1967).



contrario apreciar el plural de que está hecho" dice Roland Barthes en *S/Z*. Esta es otra alternativa para la crítica literaria. No se trata de llenar significados, de revelar el sentido —pretendidamente unívoco— de un texto, sino de trabajar sobre él. No se piensa en un lector que consume sino en un lector que recrea. No se trata de inmortalizar, de momificar el hecho literario, sino de abrirlo a otras lecturas. No se evalúa ni se consagra desde el lugar (del saber, del poder) de la verdad. El crítico ya no es —como diría Baudry— el capitalista del sentido; no se fetichiza el producto, ni se disimula la escritura como práctica productiva, como fuerza de trabajo. (Esta propuesta alternativa no ha liberado, sin embargo, a la crítica de caer en el encierro, en la mecánica repetición de modelos, en el reduccionismo.) Sí se abre como lugar para la reflexión: sobre la producción literaria, el problema del valor, su vinculación con otras series sociales, la recepción.

En otro sentido, la relación, el diálogo que establece la crítica literaria con la literatura es, me parece, simultáneamente de confrontación, de complicidad, de goce y ¿por qué no? de mero pre-texto, ya que mientras pretende hablar de ella (de la literatura) no hace más que mostrarse a sí misma, hablando —y no a su pesar— del hombre, de la sociedad, de su tiempo y, sobre todo, de las formas de leer concepciones y valores (no sólo literarios) que rigen su momento histórico.

Telma Luzzani

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Marcos Lucio Victoria

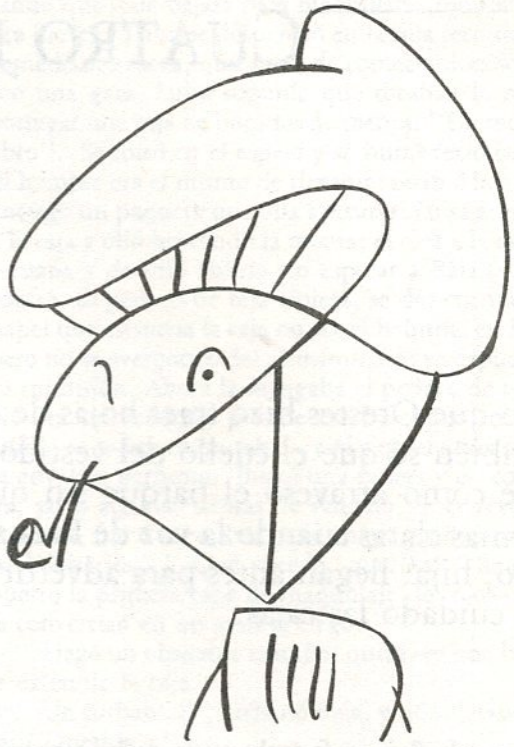
Aritmeticas de una mujer antigua

Donde el fuego ha parido una mujer: en sus paredes. Un número en la geometría. Donde la mujer le ha salido al paso a una forma. No la ciudad: ¡no! Una forma de mujer como una masa de hierro. De una mina. De un cementerio de autos. De un depósito con desechos.

En las paredes una mujer como el triángulo. Tres lados de una mujer. Donde una mujer en el círculo. Un radio de fuego le cruza el ojo. Una mujer que es el *pi* de esa ciudad. No, no la ciudad. Un mujer tres catorce diecisés (o más) manejando los manantiales y las humedades. Donde el fuego. Y la llama. En las dos chapas que cubren la casa del herrero. La forma de unimal en una mujer. La hembra. Ella sentada en sus rodillas. Llevándole la jarra de cerveza a la boca. Un rombo o un cuadrado que se le salen. Su forma. Las mandíbulas o los muslos o las orejas o sus tetas o el hueso de su cabeza. Donde las torres o esos edificios del siglo diecisiete. Donde la piedra. Una leche espesa. Donde ese yeso. Allí donde el agua. En los plásticos. No. Parte de las rejas. De las armaduras. Parte del vestido de los caballos. Una mujer como su culo. Como los hilos de algodón. Como los encajes. Una mujer como una bordadora. Los anteojos de una mujer y su brazo. Todo su *pi*. ¿Dónde la mujer, entonces? ¿Qué santa? ¿Dónde su lagarto? Qué de escaleras. Qué de camas. Qué de agitaciones por todas esas piedras. Qué de costillas en una. Es *pi* con i de lilith. Y siempre una escoba, una madera, un palo entre las piernas. Siempre esas faldas. Siempre esas caderas en su ciudad. Y mirando la ciudad en llamas. Mirando sus habitantes carbonizados, mirando la fiesta o la orgía el pie de románica pagoda de una iglesia. Mirándola a ella quién no diría: ¡¿ma' qué fuego?! Todo mirando su nylon o sus otros pelos. La mirándola a ella, con la lengua. Su paso por el río que divide la ciudad. Antigua. Sus formas divididas. Una línea en dos partes. El lacre real de su vulva (quizás con una b más apropiada). Los hombres que la tienen. En sus zapatos. Su música. Su *pi*. Donde la mujer cada incendio. Una torre como la mujer. Como la capilla. Un muro como su falda. Como su muro. Una falda como muro. Sobre las casas. Por sobre los adoquines. Una mujer que salta el fuego. Su falda verde. Su camisola blanca. Sus suecos. De narices y de ojos. De cabellos. Una mujer como todas las veredas. Esa mujer. Su escoba. La paja de su escoba. Una mujer como sus medias. De los edificios. De cada uno de los cuadrados. De cada elipse. De los arcos en punto de las puertas. Barroco. Más mujer. Que se quema. Pi. La santa mujer en la ciudad antigua. Y esas aguas. Y esas leches. Todos esos orígenes. ¿Quién trama el más rojo del centro de la brasa?¿De dónde vuelan todos esos pájaros? ¿Quién pregunta? Sus huesos. Su perfume. Su alma. Lo que la mujer no es. Lo que sería imaginado. Todos los flujos. Las proyecciones. Como las luces. Pi en nada: nadie. D'humo una mujer. En las columnas de la ciudad, en sus capiteles. D'humo. Por sus brazos. Los músculos por sus brazos. Por sus piernas. Pi d'humo. Todo imaginado. Como los cuatro muros de la casa o los tres lados del triángulo. Su perfección. D'humo. En sus números. Sus cuentas. Cuentos. D'adiciones: multiplicaciones. Son pi. Caprichos de ciudad como las fábricas o los monumentos. De la misma peste que sus libros y sus formas. De sus cien fuegos, las ardillas, las llamas. Sus corpiños. Las pinturas. Los rostros prendidos como los foquitos. Pi. Más geometrías como sus ladrillos. O como los baldes que apagan el fuego. Otras geometrías como los caballeros. No sus formas ¡No! ¡no esa ciudad! Sus carnes solubles como l'harina. Son pi. Su sueño hembra en este fuego. Su soñar. Todo lo que son esas casas altas. Esas armazones a punto de carbonizarse. ¡Lentas!: ¡son cosas lentas! Es lento ese fuego. Ese animal. Es lenta es'agua. Extremadamente lenta. Despacio una mujer: d'espacio. De más piernas. Más sexo. La ciudad tiene más concha. En sus lugares públicos. En sus reflejos. Sus imaginaciones. De pi más. Su círculo: ese agujero. Todas esas telas. Todos esos estampados. Todos esos cementos adornados, repujados: embellecidos. De más pi. Todas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL DESORDEN Y LA COHERENCIA



—Escribir ¿por qué?

—Yo no escribo sino que hago frases divergentes con alguna relación entre sí; es decir, no hago otra cosa que darle al desorden una coherencia. No escribo, conecto voces.

Cuando corrijo un texto mío tengo la sensación de no haberlo escrito yo. Mi intervención se reduce a encontrarle nexos, la trama de una historia hueca, algo así como el borrador de un mito.

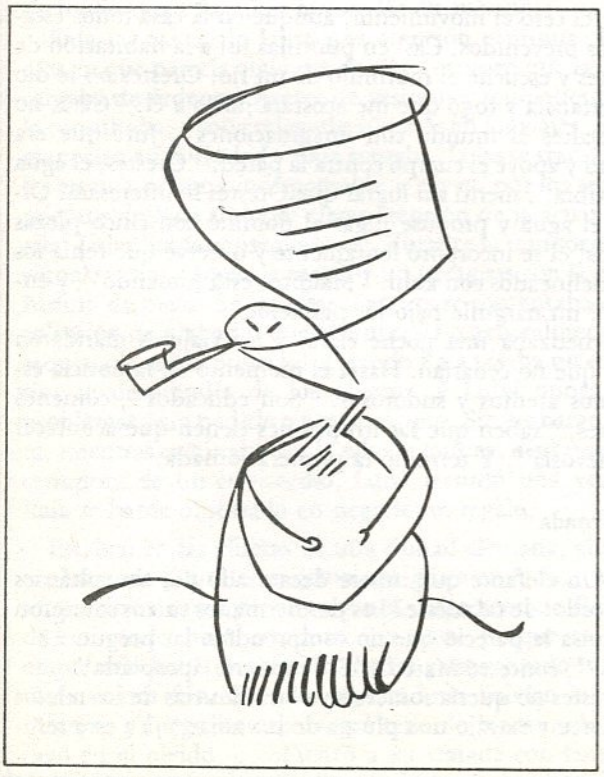
—¿Qué significa la "contraescritura"?

—La repetición de la repetición produce una frase inmóvil —no repetida— pero tensa. Sé que al intentarlo logro lo contrario. La "contraescritura" es aquella cuya definición la refuta. Además, la "contraescritura" es un acto inútil.

—¿Qué "contraescritores" conocés?

—Todos.

Marcos Lucio Victoria



esas banderas. Una mujer como un montón de hierro. Una mujer como el motor de un camión. Como una campana. Como un vestido. Como los colores. Pi. Una mujer negra como la grasa. Ligera como un engraneje o un elástico. Una mujer que baila. Se frenetiza. La de las equis. Una mujer de las i griegas. De pi en puro. Todo d'humo. Todo de'enumeración. Decimales quizás: pero de cien. Vaporales. Plumosas. Adjetivadas. D'húmero. D'humo numerado. Su pi. Su antigua virginidad. Su vejez. D'una mujer s'humo. Hembra como la ciudad. Femenina santidad. ¡Las máquinas! Todas las máquinas de la ciudad. Los rodillos o sus piernas. Los engranajes o sus formas. Sus correas, sus tensiones ¡Todas las máquinas de la ciudad! Desde la veleta del dragón hasta sus túneles. ¡Todas sus máquinas! Los pi de una ciudad cuando se quema (¿hay otra?). D'humo. Todo d'humo. Y también los pliegues de las llamas. Las flexiones de las llamas. Las partes articuladas, movedizas, del fuego que quema la ciudad. La forma en que estallan las piedras. La forma. Las sombras proyectadas. Los ensueños. Las cosas que mezcla el fuego. Las aleaciones. Piedra y madera. Agua y aceite. Plomo y oro. Las dos partes de la ceniza. Toda d'humo. Humoral.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Maria Martoccia

Cuatro jornadas

La tarde que llegó Raia fue muy calurosa; recuerdo que Orestes hizo traer hojas de tilo para colocar en forma de grandes abanicos; también sé que el cuello del vestido me apretaba estirando la piel y que no me expliqué cómo atravesó el parque sin que la viera. Apenas comenzaba a distinguir unas formas claras cuando la voz de Raia saludó: "Las divas nunca se hacen esperar; al contrario, hija, llegan antes para advertir los preparativos", y ordenó que transportaran con cuidado las cajas.

I Jornada

Después, cuando Raia ya formaba parte de las tertulias, Orestes contó que viajaba con un exquisito juego de porcelana y un tintero de cristal. A todos nos extrañó que una mujer tan acostumbrada a la torpeza de los sirvientes insistiera en llevar objetos frágiles, pero Mateo explicó que en realidad Raia procuraba que se rompieran en lugares distintos, y no en una mesa o en un escritorio.

Ese primer día, antes de subir a las habitaciones, almorzaron en la galería. Parecía el comienzo o el fin de una fiesta; nosotros preparando la bienvenida para quien había llegado y Raia y sus amigos cansados por el viaje. Pidieron yemas con azúcar, y observé los colores claros: Raia vestía un traje de lino color pastel con botones de hueso, los dos jóvenes tenían holgadas camisas y la jovencita un incómodo vestido de organdí. Raia sorbía con fruición las yemas azucaradas e intentaba convencerla acerca de los beneficios de los alimentos crudos. Luisa decía que ella prefería la clara de los huevos y "además, come zapallo crudo", agregó uno de los dos hermanos —como si un solo alimento bastara para sostener una teoría.

El techo y la más húmeda de las paredes habían quedado tapizados de hojas, apenas en las intersecciones se distinguía el muro, y semejaba todo una inmensa enredadera sin tallos.

Yo, cansada por el movimiento de los brazos, bajé de la escalera y me detuve; en un rincón estaban las hojas que desechamos porque tenían las nervaduras amarillas o marcas del viento. Dispuse las habitaciones del norte para los hermanos y en la de Raia coloqué el espejo de marco de carey de mi madre. Le indiqué a Luisa el pasillo que conducía a la cocina y el modo de mantener caliente el agua. Ella me miraba con la estupidez de las criadas de los palacios que piensan que las damas deben asustarse de las abejas. Antes de retirarse, Luisa me preguntó el modo de cerrar las persianas y si podía conseguir un bálsamo para frotar las sienes. Yo, sabiendo que eran niñerías, le contesté que aquí usábamos estiércol y se fue avergonzada. A la hora de la siesta cesó el movimiento, aunque en la casa todos estábamos prevenidos. Casi en puntillas fui a la habitación de Orestes y escuché el murmulo de un río. Orestes no le dio importancia y rogó que me acostara junto a él: "Cata, no sobresaltes al mundo con imaginaciones". Juré que era verdad y apoyé el cuerpo contra la pared. "Orestes, el agua baja tibia", mentí sin lograr que Orestes se interesara. Olvidé el agua y propuse jugar al dominó con cinco piezas menos; él se incorporó lentamente y observé que tenía los ojos delineados con kohl. "Maldito, está fumando", y encontré un narguile bajo los pañuelos.

Comenzaba una noche clara, y los viajeros mandaron decir que no cenarían. Hasta el momento de la noticia estuvimos atentos y sudorosos. "Son educados", comentó Orestes, "saben que las irrupciones tienen que acontecer sin alevosía". Y terminó la primera jornada.

II Jornada

"¿Un elefante que muere decapitado por un sultán es merecedor de tal suerte? Los dos hermanos suizos sonrieron y a Luisa le pareció que no comprendían las pregunta.

"Sí", contestó Mateo. "Es la muerte apropiada".

Orestes no quería someterse a las minucias de los relatos de Mateo y extrajo una pluma de la vasija: "¡Ya está teñida!".

Fragmento de la novela *La mujer sin razón*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"¡Qué opaca!", exclamó Catalina. "¿Es de ganso?"

"No sé", y Orestes extendió en el piso papel de arroz. "cuidado, no pisen, que es uno de los últimos y Blancherie demora las entregas". La pluma todavía mojada quedó impresa como la hoja de un alerce rojo, pero violeta.

"La cena ¿es en el jardín?", preguntó Luisa.

"Sí", replicó Catalina. "A la señora le conviene abrigarse".

"No se burle usted, si los dolores continúan..."

"¿Qué dolores?", preguntaron al unísono los hermanos suizos.

"Ninguno en especial", se apuró Luisa. "Al cuerpo no hay que permitirle aquietarse en los dolores".

Las plumas eran tres: la pequeña grisada resultó de un color apagado, cinerario. "es para un sombrero", dijo Orestes. Las otras dos ligeramente claras. "Para vestidos o zapatos", aventuró Catalina.

"¿Y por qué mataría el sultán al elefante?", cantó Orestes.

"Por celos", dijo Luisa. "En cietos países se sacrifica el animal favorito cuando se descubre a la mujer amada en brazos de otro".

"¿Cruelmente dijo usted?", preguntó uno de los suizos.

"No sé detalles". Luisa quiso retomar la historia, pero uno de los hermanos, aprovechando que el otro hablaba, se acercó a Mateo y salieron de la habitación. El segundo hermano se excusó diciendo que continuaría los experimentos y Luisa consideró imprudente permanecer con Orestes y Catalina.

Luisa se dirigió al jardín para preguntarle a Raia si necesitaba algo, pero al ver que estaba sentada junto a la ventana de la biblioteca, donde había conversado con Orestes y Catalina, temió que hubiera escuchado. Como Luisa había salido por la puerta principal, Raia quedaba a sus espaldas, de modo que ella pudo retroceder en silencio.

Raia no exigía de Luisa una atención continua. Había días en que parecía olvidarse de ella y otros en que la sobrecargaba de órdenes. Acerca de vestidos y reuniones nunca la consultaba, y solía relegarla aún más en los viajes. Si permanecían en la ciudad y Raia actuaba, Luisa se transformaba en una persona indispensable y eso no por los requerimientos de Raia sino por cierta atención de la actriz hacia ella. Luisa había conseguido así, durante la temporada invernal, varios peines de marfil y un paraguas con la empeñadura de plata. En las giras menores se contentaba con la colección de grabados que el empresario generalmente obsequia a la actriz principal. Cuando Raia pisaba un escenario, se desprendía de los objetos, y Luisa nunca tuvo problemas para pedirle o tomar alguno. Sin embargo, ahora, mientras caminaba por la sala de música, distraída en la cerradura de un clavicordio, Luisa recordó una vez que Raia se había obstinado en negarle un regalo.

Estaban en las afueras de una ciudad alemana, el teatro era húmedo y luminoso como una gruta en el mar, y Raia se quejaba a causa de su garganta. Representaba *Berenice* de un modo poco ortodoxo, en parte porque el joven empresario había suprimido tiradas y asonantado la rima. Cada cuatro funciones los espectadores volvían a ser los mismos, y luego de una frugal cena de bienvenida, Raia cayó en el olvido, o comenzó a ser tratada con familiaridad, que, según palabras de la actriz, era lo mismo. "Sólo concibe el escándalo", pensó Luisa, y levantó la tapa del clavicordio.

En la tarde en que ella había estado en el camerino esperando que Raia bajara para maquillarse, tocaron la puerta. Era jueves y Luisa se desperezó en la silla recordando a una comediante sueca, que antes de comer dulces se movía como una gata. Luisa suponía que tocaban la puerta para entregar una caja de bocados de menta. "Un momento, ya abro". Se miró en el espejo y se humedeció las pestañas. El hombre era el mismo de siempre; recibió la moneda y le entregó un paquete que olía a virutas. Luisa acercó la nariz a la caja y olió buscando la menta; el olor a la madera continuaba y decidió abrirla sin esperar a Raia. Cuando encontró un pedazo de tela violeta, se dio cuenta de que el papel que envolvía la caja no era el habitual en las mentas, pero no se avergonzó del atrevimiento: ya explicaría a Raia su confusión. Ahora la intrigaba el pedazo de tela violeta. No era un *echarpe,* porque estaba cosido formando un anillo, ni tampoco un tahalí, y ni siquiera una rica tela para envolver perfumes. Buscó una tarjeta y no encontró nada, salvo algunas virutas de sándalo, que creyó incienso. Agitada, fue a ver a Raia, que en ese momento bajaba de su habitación. "¿Qué sucede, querida?" Raia se había puesto la primera capa de maquillaje; los ojos sin delinear la convertían en un animal ciego.

Llegó un obsequio extraño, quizá sea una burla...", y le extendió la caja.

"¡Un turbante!", exclamó Raia, y rió sujetándose la bata: "Querida..."

Luisa, humillada, deseó el turbante y le pidió a Raia que se lo prestara. "De ninguna manera: esta 'personita' sabe muy bien mis gustos: lo usaré mañana en la función".

"No puede, la obra no permite..."

"Ya veremos. Berenice era una cautiva y bien puede haber enamorado a un guardia turco", bromeó Raia. Luisa se mordía la lengua. ¿Por qué Raia hablaba de 'personita' y se permitía cambios que nunca hubiera aceptado? ¿Esperaría a alguien? Decidió someterse al desprecio y conseguir el turbante. Preparó el baño con ojos de salvia, que a ella le provocaban náuseas, y le blanqueó los dientes con una pasta veneciana. "No sabía que conservabas cremas italianas, pícara". Raia no había cedido y Luisa juró insistir. "La paciencia de las huérfanas es grande", murmuró terminando las notas de una sonatina.

"¿Qué hace usted aquí, con tan poca luz?" Desde la puerta, Dora la miraba atónita.

"Nada, ya subo a mi habitación. ¿No sabe si Raia y Orestes...?"

"Se fueron a caminar, deben haber estado buscándola. Nadie suponía que..."

"Es cierto, gracias. ¿Puede subirme una taza de caldo? La voz de Luisa sonó grave e imperativa, pero Dora accedió creyéndola afiebrada.

Orestes y Catalina vieron a Raia sentada bajo la ventana y decidieron invitarla a caminar. "Yo llevo un pañuelo, Catalina el bastón y usted un sombrero."

"Pero, ¿por qué los tres...?"

"No, no", se adelantó Orestes. "No turnamos; cuando uno necesita el pañuelo yo lo presto a cambio del bastón o el sombrero".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"Y así, cuando sufrimos un terrible dolor de cabeza y queremos el sombrero, debemos entregar el bastón, que es tan cómodo para caminar entre las piedras", completó Catalina.

"Aguarden que busco el sombrero", dijo Raia.

"Envíe a Luisa, recién estaba conversando con nosotros".

"No es necesario, yo elijo mis sombreros".

"Conmigo no viajaría alguien que no sabe elegir sombreros", dijo Orestes apenas Raia comenzaba a subir la escalera.

"¡Si nunca puede saberse la combinación de tus colores...!", exclamó Catalina, que había elegido un bastón de cedro con empuñadura de ébano.

"Es el hecho, Cata. ¿Llevamos naranjas?"

"No hay naranjas en verano". Catalina estaba especialmente dispuesta a contradecir a Orestes, pero Orestes no percibía sus réplicas. La conocía bien y sabía que el mejor modo de averiguar su encono era distrayéndola.

Comenzaron a caminar por detrás de la casa. Al principio cada uno llevaba lo que había elegido, aunque el sombrero era demasiado grande y Raia tenía que mantener las dos manos sobre la cabeza. Oreste se lo sujetó con una cinta y Catalina aprovechó la demora para preguntar por dónde seguirían. Resolvieron caminar hacia las grutas aunque el camino era difícil, estaba lleno de piedras grises y no se escuchaba los pájaros. Raia tuvo la sensación de haber dejado atrás una vegetación exuberante. 'Debe ser la diferencia'. Le pidió a Catalina el bastón; enseguida que pudo comenzar a caminar más segura entendió que debía entregar el sombrero.

Cerca de las grutas vieron codornices y Catalina quiso buscar los nidos. "Podemos llevar huevos" —dijo. A Catalina le gustaban los huevos de aves pequeñas: una vez, cuando estuvo enferma Dora, debió inventar mil modos de prepararlos (batió azúcar y hasta le presentó algunos con hojas de nísperos). "¡Vamos!", Catalina se desvió del camino y buscó entre unas cañas. Raia, sentada, vio correr a Orestes. El sombrero que había entregado a Catalina parecía, al oscilar, un gran insecto manejado por hilos. Orestes llegó junto a Catalina y, por los gestos, Raia pudo saber que envolvían huevos en el pañuelo. Al volver les vio las caras marcadas por los juncos; Catalina tenía gotas de sangre bajo los párpados y reía frenéticamente: "El robo nos vuelve niños. O no..."

"Voy a guardar un huevo para hacerlo empollar: quiero tener una codorniz", dijo Orestes y se guardó uno entre la camisa y el pecho.

Con la última luz del día llegaron a las grutas y Raia contó que le recordaba una teatro luminoso y húmedo: "Un lugar exquisito". Orestes extendió una manta y se sentaron ávidos a escuchar el relato de Raia. Como la gruta parecía un teatro, y Raia no hacía más que decirlo, Orestes le pidió que representara la misma obra de aquella vez. Raia, al escucharlo, quedó absorta un momento y se llevó las manos a la cabeza formando un turbante. Orestes lo interpretó como el momento previo a la recitación y apoyó la espalda en las rodillas de Catalina. Antes de comenzar, Raia quiso el pañuelo para usarlo de manto. Orestes tuvo que desanudar el pañuelo y puso los huevos en el pasto, pero tapados con el sombrero. La obra hablaba de una cautiva en un serrallo y Orestes le preguntó a Catalina si conocía el autor; Catalina pidió silencio y le dijo que simulara conocerlo; entonces Orestes miró a Raia y empezó mover los labios como si supiera la letra. Catalina le susurró "farsante", y aplaudieron. Raia entregó el pañuelo y Orestes dobló la manta, Catalina, apoyada en un tronco, decía escuchar todavía los versos que recitó Raia. "Estos árboles guardan por varios meses las palabras. Son cajas acústicas".

Volvieron por otro camino, más inhóspito y llano; en vez de piedras, encontraron arena. Al entrar a la casa lo hicieron por detrás y Orestes se adelantó hacia la cocina; caminando en la oscuridad olvidó que habían plantado un ciruelo. Enseguida se llevó la mano al pecho y comprobó que en la cáscara del huevo se había hecho un orificio pequeño y que la yema era de un color oscuro, casi naranja. Orestes lo partió y extrajo la albúmina, que es amarga como el centro de un damasco.

En la casa las mujeres se separaron en la puerta de sus habitaciones, prometiéndose bajar juntas a cenar.

El jardín estaba iluminado con faroles de papel que adentro tenían velas; para que no se quemaran, Orestes había construído armazones de alambre con la forma de los miriñaques de las imágenes españolas.

Antes de ordenar que trasladaran la mesa afuera, Catalina consultó a Miguel acerca de la dirección del viento. Miguel le recomendó colocar la mesa a unos metros de los árboles. "Los pájaros cantaron toda la tarde", dijo, "y siempre escapan del viento". Catalina había leído en alguna parte que todos los pájaros huían del viento, pero creyó que era una tontería. Miguel se fue a pedirle a Dora su pedazo de pan y la sopa. Tenía las manos sucias y un fuerte olor, pero el perfil demasiado nítido. "Le preguntaré a Dora su origen: quizás sea bastardo". "¡Miguel!", le gritó Catalina cuando ya casi llegaba a la puerta de la cocina: "Dígale a Dora que le sirva carne", y se alejó: era la hora de comenzar a prepararse.

Catalina debió buscar un cepillo para frotarse los pies porque estaban llenos de la arcillo gris del camino; quedaron tan irritados que tuvo que ponerse medias que disimularan el color. Mientras lo hacía, imaginaba que los pies de Raia eran muy blancos, aunque nunca los había visto; recordó una voz que le había dicho que una dama tiene siempre los pies blancos y se la atribuyó a su madre. Pero un consejo así, ¿para qué dárselo a una niña de diez años? "Delgada como una scoppa", decía el italiano que buscaba entre los papeles de la biblioteca el color del esmalte de un escudo.

Se peinó con horquillas de carey y puso sobre la cama dos vestidos, uno oscuro, con bordes de piel, y el otro de talle alto; le preguntaría a Orestes cuál elegir. Bajó a distribuir el orden de los invitados y a probar los ducles, que le gustaban antes que los fiambres. Dora y Orestes preparaban salsas en pequeñas tazas de madera; dos o tres veces Orestes había mirado las fogatas del patio. Tres hombres asaban carne: uno de ellos tenía un recipiente con peces vivos que mataba y limpiaba de un solo golpe. Las cabezas de los pescados quedaban en el suelo dando la sensación de ser animales viejos, casi sabios. 'Mi padre buscó durante años una criatura que supiera con exactitud los trabajos de la muerte'.

Orestes envió a Dora al patio, con orégano y limón, y extrajo, cuando ella no lo veía, unas hojas del pecho y las

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dispuso en las tazas de la izquierda. El ruido de la puerta que cerró Dora lo sobresaltó, aunque lo esperaba; giró y vio a Catalina en los últimos escalones. Entonces, y con un gesto, de espaldas a ella, que permanecía quieta, sin decir nada, le pidió que se fijara en los guantes de una criada.

"¿Existe un mirlo blanco?". Las voces parecieron apagarse un momento y el joven Mateo se sorprendió. Había hecho la pregunta sin saber demasiado bien el tema de conversación; la mesa era larga, el vestido de las mujeres de seda arrugada, y la mousse, levemente ácida.

"No", replicó Max, "Es decir, no conozco el trópico".

"Pero yo no decía en el trópico, y el cuchillo de Mateo apartó algunas escamas doradas.

"Estábamos hablando de la selva", contestó Orestes, "De los pájaros diminutos y las plantas tan grandes, hay alas que nadie cree que son de langostas"...

Yo escuché que en ciertos bosques de coníferas habita un mirlo blanco, blanco y mudo", dijo Catalina, apoyando la pregunta inicial de Mateo.

"Sí, los bosques de coníferas parecen albergar a pájaros desvalidos".

"Porque forman criptas oscuras", pensó en voz alta Orestes. "¿Y existe el mirlo blanco?"

"Sí, en lugares fríos, y canta exquisitamente pero sólo si tiene la certeza de que nadie lo escucha". La respuesta de Raia puso en evidencia que su interés imaginaba auditorios.

"¿Se baña todo los días?" preguntó Catalina con las cejas altas.

"Quién, ¿el mirlo blanco?" dijo Orestes, que había escuchado hablar de la marquesa de Pomier y pensó divertirse.

"no, no", contestó Catalina; echando la espalda hacia atrás y con las manos sobre la mesa.

"Es gracioso", le dijo Raia, "La marquesa y el mirlo se parecen".

"Querida, no será por la voz..."

"¿No dijeron ustedes que es mudo?", intervino alguien.

Max creyó que después de la cena iban a conversar bajo los tilos, donde habían colocado bandejas con hojaldres y las sillas altas de la biblioteca; pero Catalina propuso escuchar música y dormir hasta que la luz de la mañana les permitiera jugar a los lazarillos o a las adivinanzas, si era muy tarde.

Así concluyó la segunda jornada y dio comienzo la tercera, que halló a nuestros invitados recostados en los almohadones, ahora húmedos.

III Jornada

"Hoy, después de almorzar, jugaremos a las adivinanzas", anunció Catalina. "en la sala de música, por supuesto".

"Y ¿cuáles son las reglas de este juego?", preguntó Luisa.

"Luisa, no me diga que no lo conoce...", Max quería sacar del apuro a Luisa porque en el tono de su pregunta él entendió una burla a Catalina. Pero Catalina contestó: "No Max, es una buena pregunta. A veces me olvido que la tradición de nuestros juegos es distinta".

Orestes entró en la habitación con Mateo; contaron que venían de limpiar el palomar donde Orestes quería colocar un gallo de pelea. Un solo pájaro pequeño y brillante.

"Pero el palomar es inmenso", le dijo Raia a Orestes.

Yo le aconsejé que fuera un solo pájaro" habló Mateo, "y un pájaro que no pudiera vivir en libertad. Orestes los ama mucho y así, perdido en un gran lugar, a veces lo verá y otras no. Pensará que está libre". Era la primera vez que Mateo daba una explicación.

"Además estamos hambrientos", dijo Orestes. "¿Saben qué preparó Dora?".

"Pasemos al comedor; estaba diciendo que después del almuerzo jugaremos a las adivinanzas". Catalina tomó del brazo a Orestes y apenas rozó el codo de Mateo. Mateo retrocedió un paso atrás y permitió que entraran al comedor primero Orestes y Catalina, luego Raia y Luisa; él esperó a Max.

"Permítame ir a buscar una manta, la sala de música es tan fría", dijo Luisa.

"Pero es muy cómoda", le contestó Max, con un gesto de recriminación que Raia percibió.

Catalina durante el almuerzo había explicado el modo que tenía de jugar: uno formulaba una pregunta ingeniosa, para la que quizás no tenía rspuesta; en pocos minutos alguien debía contestar y los demás integraban un jurado que votaba si la respuesta era válida.

"¿Válida respecto de qué?", habían preguntado, y Catalina no supo contestar. Orestes la ayudó: "Válida respecto a nuestro entender.

"¿Respecto de la experiencia de la mayoría?", preguntó Max.

"No. ¿Qué experiencia podemos tener como mayoría?".

"La percepción", tartamudeó Max, "Que es común a todos".

"La percepción ¿es común a quién?".

"Una mayoría que vota sí o no, pero por razones diferentes", continuaba Orestes.

"Sí". Catalina estiraba el brazo y formaba un arco sobre su cabeza. "Pero en la votación no advertimos las discrepancias, sólo el fallo. ¿Empezamos?"

"Falta Luisa. Le pedí mis guantes", dijo Raia a manera de disculpa.

"¡Ya estoy!". Luisa volvió roja. *Bebió cognac,* pensó Catalina. *Me revisó el baúl*, aseguraría después Raia.

"Unos minutos, y el primero que pensó una adivinanza sube la mano, contesta el de la derecha; si quieren papel y lápiz...", Catalina ahora de pie, ofrecía unas lapiceras muy bonitas de carey y nácar. Max le pidió una para observarla, e hicieron silencio.

"¿Qué fruto es tan antiguo como la tortuga?, preguntó Orestes. A su derecha estaba Luisa, que se envolvía los pies con la manta.

"No sé..." Miró a Raia. Raia hizo ostensible su distracción y fijó la vista en un cuadro. En el borde del marco estaba pegado el comodín, una de las cartas que había notado le faltaban.

"No sé", repitió Luisa, "un fruto primitivo... el... tomate..."

"Jurado", pidió Catalina.

"Unánimemente no", contestaron a coro. "Otra vez...,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

primitivo con alguna justificación. Vamos'', ordenó Orestes.

Luisa se retorcía las manos: ''El ananá, por la cáscara''.

''No'', dijo el jurado, ''pero estuvo más cerca.''

''A ver. ¿Cuál es?'', desafió Luisa.

''El alcaucil'', contestó Catalina.

''Yo no conozco el alcaucil'', sollozó Luisa.

''Más le valdría haber dicho que no conoce las tortugas''.

''¡Orestes!, por favor''. Luisa se dió cuenta por el reproche de Catalina que se burlaban, y abandonó la sala.

''Está muy sensible'', explicó Raia. ''Y no es muy rápida para los juegos''. Cuando terminó de decir estas palabras supo que Max las repetiría.

''¡Ya tengo otra!, gritó Catalina. ''Una noche oscura me tropecé con un hombre que fumaba y cuyo rostro era tan impasible que todo el tiempo pensé que echaría el humo por las orejas. ¿A qué única raza puede pertenecer este hombre?''

A la derecha de Catalina estaba Raia, que estiró las piernas y contestó con los ojos cerrados: ''Era una piel roja''. Catalina se sorprendió; evidentemente esperaba otra respuesta.

''Acertó'', dijo el jurado encabezado pro Orestes.

''No, no'', dijo Catalina. ''No era un piel roja''.

''Catalina, la mayoría'' —y Orestes recalcó mayoría— ''Estuvo de acuerdo en que los pieles rojas fuman...''

''Pero no, no, sólo un chino podría...''

''Esa es tu percepción, ¿por qué no pensar que los pieles rojas puede entener la misma consistencia pétrea que los chinos?''

''Es que no se trata de consistencia pétrea.''

''es difícil jugar con ustedes'', dijo Luisa que había vuelto por que la discusión la justificaba.

''Puede ser'', aceptó Catalina, ''pero yo pensé que en los teatros se aprendían adivinanzas''.

Luisa apoyó la cadera en el borde de la silla de Raia y vio también el comodín pegado en el marco.

Habían pasado semanas desde la llegada de los invitados, el tiempo para que no miraran con asombro a Raia cuando caminaba con grandes parasoles, ni a los suizos que recorrían las instalaciones abandonadas preguntando por el funcionamiento de las máquinas. A la vez, nosotros notábamos en ellos el olvido de lo que en un principio les pudo resultar curioso: comenzaron a tomar con naturalidad que Dora conservar a los alimentos en el invernadero y que los comentarios dependiera de los encuentros, arbitrarios, de la memoria o el sabor.

Incluso los recién llegados, quizás por esta misma condición, se adaptaron más que los habitantes de la casa, quienes aún se llamaban para observar los objetos de Raia. Una vez Catalina advirtió que Luisa limpiaba unas botas sucias sin la repugnancia que le habíamos escuchado anunciar cuando el primer día pisó barro. Catalina cometió el error de hacérselo notar y Luisa cambió de actitud. ''Es cierto'', contestó. ''¡Qué asco!'', pero ya en ella esos modos de la ciudad eran fingidos.

Todo esto lo escribiría Catalina en un apartado especial dedicado a comprender las disposiciones de las huérfanas.

También los invitados se acostumbraron a nombrar el pueblo de la misma manera que Cathay y Sidón. Las discusiones podían centrarse en la forma de hornear una porcelana Ming, en la destreza de la navegación o en los detalles de las lágrimas de Dido. Pero ni Dora, ni ahora Luisa, discernían si los jarrones, los barcos y las lágrimas procedían de épocas remotas o del día anterior. Lo único que demostraban entender es que los diferentes climas provocaban caracteres peculiares, sin pensar que la sucesión de los meses acarrean nuevas leyes. Un rasgo aindiado, la tendencia natural al canto o a las hordas convivían con imperios austeros y el tráfico de especias. La geografía momentos, y era impensable que allí mismo ocurriera otra cosa. El mundo era más grande de lo que registraban los mapas.

''Una de las mentiras que ha regido mi vida'', dijo Orestes, ''es hacerles pensar que las plumas y vestidos ocupan mi tiempo''.

''¿No es cierto?'', gritó Catalina, exasperada por el atrevimiento de Orestes. ''¿No es cierto'', repitió, ''que las tinturas y sombreros...?''

Mateo se interpuso y, por primera vez ante un hecho doméstico, los hermanos suizos prestaron atención: ''Basta Catalina, dejémoslo hablar''.

''¿Qué quiso ser el joven?'', preguntó Catalina y se dejó caer a los pies de los hermanos.

Orestes, parado de espaldas a la ventana, comenzó a hablar. La luz de la tarde atenuaba los muebles oscuros y hacía presentir el olor fuerte del pasto mojado. Los primeros sapos saltaban y a Catalina le pareció que alguien daba vuelta las páginas de un libro.

''Escritor'', dijo Orestes, ''Quisiera escribir teatro''.

''Por algo se empieza, los disfraces, los tocados'', sentenció de manera lacónica Luisa, y Max le pidió silencio.

''No me interesa el vestuario, quiero sólo una obra de

EL INCOMODO

—¿Cree que un escritor debe estar comprometido y dar testimonio con su escritura?

—Creo que el compromiso tiene algo de excesivo y es el modo desesperado en que lucha por manifestarse. A veces lo imagino semejante a las reglas aristotélicas; debe ser muy incómodo escribir con la imposición interna de un mensaje. ¿Acaso no es preferible pensar que la acción tiene que ser una, suceder en Turquía y solo en dos horas? Es una cuestión de afinidad con el material, y la conducta moral o la de-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COMPROMISO

fensa de equis valores me parecen ajenos a la literatura. En cambio, no puedo decir lo mismo si alguien se preocupa porque el personaje está luchando en Roma y debe llegar antes del tercer acto a París.

Hay escritores que escriben muy bien comprometidos con cierta ideología, pero encuentro que la "textura" de sus escritos es monótona. Prefiero los altibajos de una prosa que dice: "Mi Dupont...", y en renglón siguiente: "Viva la Revolución".

La figura del escritor no existe: se desdibuja en tantas suposiciones como enunciados formula. Incluso es más cómodo: uno puede descansar sin ninguna certeza y dedicarse a narrar.

—¿Cómo le gustaría escribir?

—Quisiera escribir como Ivy Compton-Burnett; comenzar una novela con diálogos así: "Lástima que no tengas el encanto que me adorna, Simon". El manejo de la verosimilitud es tal que el ingenio se atenúa pero en beneficio de una lectura sin sobresaltos. Algún día espero poder escribir (hacer verosímil):

"Me olvidaba que a los monjes les enseñan los puntos cardinales".

—¿Para qué?

—"Para buscar a Dios cuando viajan y a los ángeles cuando mueren".

—¿Tiene algún método de trabajo?

—Observo y establezco correspondencias. Miro comer a un caballo y me parece que está despedazando una víctima, toco una cala y creo que tiene la consistencia de la carne de pato, miro fumar a un chino y aseguraría que el humo le va a salir por las orejas. Así armo las imágenes. Los personajes, en cambio, no los trabajo a partir de la observación sino de cierto devenir de la escritura.

—¿Qué defectos encuentra en su prosa? ¿Qué virtud?

—Tengo una gran torpeza sintáctica y por momentos un insoportable ingenio que da cierta artificialidad (aunque la artificialidad no me preocupa...). Mi ventaja es siempre narrar: el desborde de los argumentos y las suposiciones.

María Martoccia

palabras". "Imposible" corrigió alguno, "en el teatro importa tanto la ropa como el argumento."

"Yo quisiera escribir diálogos incansables, voces que contaran historias para nunca dormirnos. Que una alimentara a la otra".

"¿De pasiones, de caballeros? ¿O morales?"

"Historias de detalles ínfimos, hablar de una pasión a través de un color o de Dios por el enrarecimiento del aire".

"Historias de la consistencia de las plumas", concluyó Catalina.

Ultima Jornada

La noche era tan oscura que no podíamos distinguir las formas de los árboles ni el camino: apenas los tilos permanecían en nuestra memoria; si nos hubieran preguntado dónde estaba la hamaca de Catalina, cada uno habría dicho un lugar distinto.

La despedida de Raia y Luisa, como sucede en general, había sido anterior al momento de la partida; ahora sólo veíamos un desplazamiento de cajas y objetos frágiles. Luisa, bastante sofocada, con una libreta en la mano, controlaba los baúles: "Se rompieron el tintero y el nácar de un collar".

"¿Dónde se rompió el tintero?" —preguntó Raia.

"Creo que en el jardín", contestó Dora, y en tono de confidencia agregó: "Se lo habían prestado a Max. ¿recuerda?. Se puso a escribir bajo los árboles y se quebró."

"¿Quedaron los cristales en la tierra?" preguntó Raia.

Dora no supo qué contestar, y Luisa dijo: "Yo guardé algunos, no se preocupe".

Raia vestía un sobrio traje oscuro y estaba peinada con una de las horquillas que le regalé; Luisa, por primera vez, parecía muy ocupada; tenía un vestido a rayas y las manos húmedas.

Miguel avisó que el cochero había tenido un pequeño inconveniente y que se retrasaría; propuse tomar algo fuerte y pedimos cognac. No fue necesario que le avisara a Dora que Luisa tomaría un té de menta, y nos sentamos en la galería. Orestes trajo los faroles que habíamos usado en una cena. "el papel se estropea con rapidez; los quise hacer de tela", explicó.

"Es bueno que duren una noche", dijo Raia. "Y también poder usarlos enseguida y creer que son viejos".

La codorniz de Orestes buscaba pedazos de pan bajo la mesa. Traje una taza con leche y un poco de pan de centeno, mojé bolitas de miga y las hice correr por el piso. Raia las detenía con el pie y el ave, desesperada, picoteaba la suela del zapato como si fuera una piedra.

Reímos de la gula de las aves y Orestes se la llevó. "Es capaz de dormir con ella", dijo Luisa; inmediatamente advirtió lo inadecuado de su comentario y se levantó para llevar las copas a la cocina. Quedamos Raia y yo; en la oscuridad sólo tenía cara y manos. "Es muy oscuro el vestido", dije.

"La única tela que se confunde con la noche es el terciopelo", me contestó. Supe que no era cierto pero yo miraba la horquilla que le regalé y pensaba cómo luciría en el escenario.

"Catalina, espero que lo prometido..."

"No hable usted", y le pedí permiso para retirarme. El negro brazo de terciopelo me tocó la mejilla; nos besamos. Caminé unos pasos y busqué a tientas la hamaca; desde allí vi partir a Raia y a Luisa. Era muy tarde cuando Orestes vino a llevarme a mi habitación; las primeras luces de la madrugada ya sabrían distinguir los pliegues de un vestido de terciopelo, dije, y me dormí.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LIBROS

TEXTOS CAUTIVOS
de Jorge Luis Borges

por Antonio Marimón

• Tusquets, Marginales, Argentina, 1986.

La anécdota es por demás conocida: a fines de 1938, precisamente para Navidad, Jorge Luis Borges, que por entonces ganaba algún dinero haciendo colaboraciones para la revista *El Hogar*, sufrió un accidente que puso en peligro su vida. Durante la convalecencia, para probarse a sí mismo la capacidad de volver a escribir, produjo uno de sus más célebres relatos, "Pierre Menard, autor del Quijote". Esta especie de piedra fundacional de orden biográfico para su obra estrictamente de ficción, que el propio escritor mencionara en infinidad de entrevistas, más allá de los ribetes psicoanalíticos o del grado de verdad y de mentira que contiene en su misma revelación, guarda coherencia con lo que podemos leer en *Textos cautivos*, el libro donde se publica una antología, realizada por Emir Rodríguez Monegal y Enrique Sacerio-Garí, de los artículos que Borges entregara semanalmente a *El Hogar*. Tan insólita tarea, como Sacerio-Garí informa en la introducción, se extendió entre 1936 y 1939, durante 68 números de dicho semanario —pudoroso, convencional y destinado al consumo de las familias clasemedieras argentinas en aquella época. Pero lo más llamativo que salta a la mirada al repasar hoy tales trabajos reside en su indudable vecindad de procedimientos con la ficción borgeana: bastaría alterar los datos reales de algunas reseñas para que la escritura se deslice, suavemente, hacia esas narraciones elaboradas a la manera de notas bibliográficas sobre textos apócrifos, o sobre autores inventados, como la ya nombrada "Pierre Mendar, autor del Quijote" o la no menos clásica "Examen de la obra de Herbert Quain". En una palabra, se observa que, como suele suceder a menudo, los artículos periodísticos anticipan, preparan y son como la cocina íntima para la elaboración de una poética. Esta vinculación con algunos rasgos básicos de la poética borgeana justifica, pensamos, el tardío gesto de sacar a luz de nuevo esos textos, que bien pueden incluirse en una historia liminar de la obra literaria dejada por el gran escritor fallecido hace unos meses.

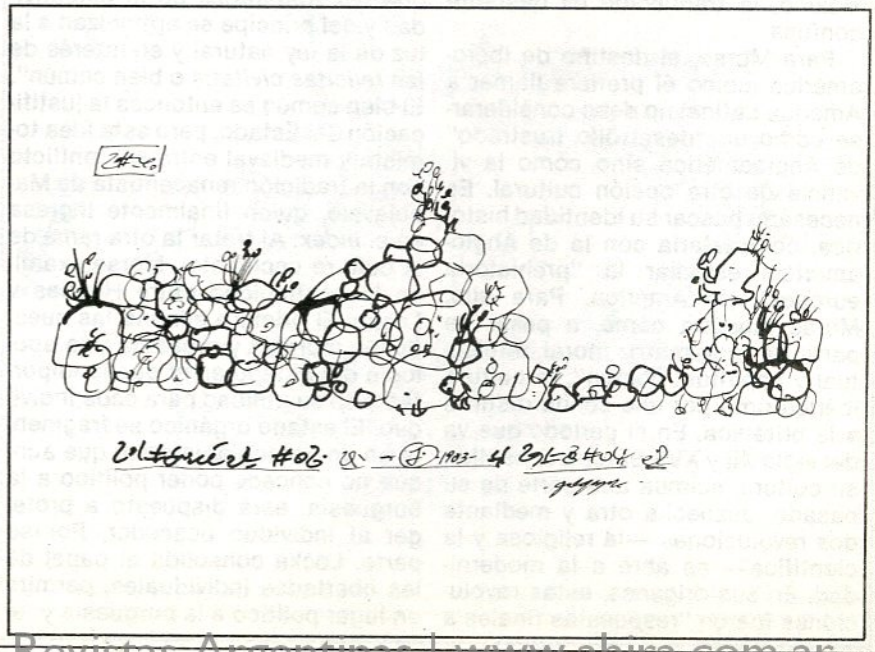
El conjunto seleccionado para este volumen comprende sobre todo tres grupos principales: reseñas de libros, pequeñas biografías críticas de autores y algunos ensayos que, tal cual fue costumbre siempre en el autor de "El Aleph", se asientan sin aparente esfuerzo en la brevedad. Parece curioso, y al mismo tiempo ejemplar, que ni la urgencia dada por la periodicidad obligatoria de la revista, ni la necesidad de un montaje ceñido a las limitaciones del espacio en la prensa gráfica, surjan como obstáculos para que aquel Borges relativamente joven calibrara un oficio que habría de ser distintivo en su emprendimientos mayores. Escribió en una de sus reseñas: "copiar un párrafo de un libro, mostrarlo solo, ya es deformarlo sutilmente. Esa deformación puede ser preciosa". Si sobre este recurso (el método de la copia o de la paráfrasis puntual) se basa esa valorización de la lectura en los entresijos mismos de la ficción que es la empresa de Menard, también aquí la paráfrasis, ya sea para resaltar un texto o más neutramente para informar del mismo, constituye una vía favorita de Borges. En este sentido, da la impresión de que la labor del comentarista se propone acortar las distancias con las escrituras comentadas, hacer que entre el lenguaje objeto y su metalenguaje se lleve a cabo un canje delicado y placentero, capaz de transmitir siempre a quien abriese allí la revista un gozo y una avidez plural de lecturas. Similar gozo y avidez por la concurrencia heterogénea de textos leídos se encuentran sin cesar en la narrativa, los ensayos y hasta la poesía borgeana. Y no paran allí los vasos comunicantes, pues si consideramos a Borges miembro de un grupo y de una generación que hizo en Argentina de la traducción, así como del cosmopolisismo, tanto una natural labor divulgadora como un préstamo explícito o secreto con el acto de escribir, en sus reseñas hay multitud de pequeños párrafos traducidos, y no sólo como ejemplos de un concepto o de una excelencia literaria sino por un regodeo evidente en el doblaje de las formas lin-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

güísticas. Véase por caso este bello fragmento de Priestlye: "El desierto parecía recién creado. Las distancias eran enormes. El aire era más nuevo que la tierra; no tenía peso ni edad; nada había sucedido en él todavía; la historia no había empezado aún a cargarlo con los rumores pesarosos de la inquietud humana".

Simultáneamente, el trabajo del comentarista en la sección "Libros y autores extranjeros" de *El Hogar* se enfocaba hacia una suerte de sensibilidad formal, de lo que Barthes llamaría conciencia de los signos, cosa que ocurría durante una época en que los verosímiles en boga para el consumo de libros se encontraban todavía dentro de una visión contenidista, biografista o más vagorosa si cabe. Sin necesidad de que lo confiese, como cuando afirma que "la forma es más que el fondo", este anclaje desde donde desarrolla sus lecturas se nota a cada instante, al punto de recuperar positivamente la intuición de Valéry de que una historia del espíritu colectivo e inmanente de la literatura, vale decir un diálogo de sus textos, sería mucho más valiosa que las historias habituales y conocidas, elaboradas sobre fechas, datos y aspectos en general exteriores a dicho movimiento. También glosa de Valéry otras ideas que son fundamentales en el propio Borges, cual es que el arte de escribir es una combinatoria y que la lectura, a la corta o a la larga, posee la capacidad de modificar como una alquimia la vida de los productos literarios. Todo ello comporta asimismo, en el género de la reseña practicado por Borges, una manera muy particular de valorar las obras leídas: su adjetivación en tal sentido se anima a no complicarse en desvíos académicos, ideológicos o vergonzantemente impresionistas: para ciertos casos, como los libros de Eliot, Kafka y en especial Faulkner, sostiene en términos directos como punto clave del valor que son "intensos", así como afirma que las virtudes esenciales de la poesía de Banchs son la "limpidez y el temblor". Situado con comodidad en un vaivén que va del registro sensual capaz de sentir "físicamente la presencia de la poesía", a una percepción cabal de la literatura como sistema y combinación de signos de la lengua, el arco de preocupaciones y de asuntos que interesaban a Borges era amplísimo. Por eso no sólo reconoce la fuerza documental que a su juicio salva al *Hormiga Negra* de Gutiérrez, o analiza a su modo —con concisión y lucidez— el problema de la literatura popular, sino que se detiene en todas las curiosidades, rarezas y excentricidades que fundan la vitalidad secreta y la modernidad de cualquier literatura. También su fragmentaria obra es todavía y más allá de las consagraciones, un objeto excéntrico (descentrado de una metafísica que la encierre). Recapitulando entonces, vemos cómo en los artículos entregados a la revista *El Hogar* aparecen ya procedimientos, vías, una manera de leer y hasta un uso verbal que constituyen a la literatura de Borges, que forman parte —como él diría— de su singularísima intensidad.

Algunos temas dejan sin duda una marca asidua en este borgeano ejercicio de la prensa escrita, como la cuestión de la novela policial de problemas; para ésta no se cansa de desaconsejar la solución del misterio a través de argucias técnicas o mecánicas. Además, aparece con énfasis un pensamiento liberal, antitotalitario, que entra de lleno al debate contra la guerra, el comunismo y el nazismo, o bien que refuta con inusual dureza —con pasión— el manifiesto firmado por Breton y Diego Rivera en México: "Es absurdo que el arte sea un departamento de la política". Igualmente hay un ensayo, "Las 'nuevas generaciones' literarias", capital porque significa uno de los escritos donde el autor recuerda de manera más autocrítica su paso por la aventura ultraísta en los años '20 y "el empleo abusivo de cierta metáfora cósmica y ciudadana". En realidad se debe aclarar que ahí pone en tela de juicio su paso por la vanguardia explícita, estereotipada en sus recetas formales, pues en tanto lector, en tanto adepto a la práctica deliberada de la escritura desde la lectura y en mutuo préstamo, Borges siempre "se mueve en el espacio de la vanguardia" (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción,* Universidad Nacional del Litoral). Para finalizar, varios de estos *Textos cautivos,* por encima del silencioso circuito cumplido entonces en *El Hogar,* sirven ahora para fechar aspectos y preocupaciones constantes. No parece que la presente edición póstuma, aureolada para el mercado por el fallecimiento tanto de Borges como de Emir Rodríguez Monegal, proponga novedades de bulto ni que agregue algo relamente sustancial a toda una obra; pero en el cuerpo de una textualidad que hizo del anacronismo, de la variante sutil en torno a sí misma una señal de admisión y un placer, aquellos artículos de finales de los '30 tampoco sobran, y en ciertos casos son imprescindibles. A fin de no apartarnos de la costumbre de la paráfrasis, que Borges tan bien realiza e impreceptiblemente contagia a su lector, convengamos que perduran como aporte "a una enciclopedia de noticias maravillosas".



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL ESPEJO DE PROSPERO
de Richard M. Morse

por Carlos Elizondo Mayer

• Siglo XXI, México, 1985, 220 p.

Hay momentos de ruptura en los que una sociedad debe repensar sus orígenes y objetivos. América Latina vive seguramente uno de esos momentos. La prioridad debería ser el cambio no el remiendo. Pocos libros tan útiles para apoyar ese intento como *El espejo de Próspero* del historiador y polígrafo Richard M. Morse, cuya familiaridad con Latinoamérica se acerca ya al medio siglo. Este libro fue escrito, en principio, para un público norteamericano. La imagen de una vida cotidiana más humana —la de Iberoamérica— debía incitar al lector estadounidense a "reconocer sus propias dolencias y problemas". Sin embargo, los Estados Unidos han creído encontrar una salida en el programa neoconservador de Reagan, cuyos valores son antitéticos a los que Morse e Iberoamérica proponen. Con todo, paradójicamente, este espejo puede ser útil al espejo mismo, es decir a América Latina, que a través de él puede asimilar el pasado: única forma de imaginar y construir el futuro. Dato significativo: el libro no ha sido publicado en los Estados Unidos. La primera y única edición es de 1982 en México, la traducción es bastante confusa.

Para Morse, el destino de Iberoamérica (como él prefiere llamar a América Latina) no debe considerarse como un "desarrollo frustrado" de Angloamérica sino como la vivencia de otra opción cultural. Es necesario buscar su identidad histórica, contrastarla con la de Angloamérica: estudiar la "prehistoria europea" de América. Para ello, Morse muestra cómo, a pesar de partir de "una matriz moral, intelectual y espiritual común", la cultura ibérica opta por una senda distinta a la británica. En el período que va del siglo XII y XVII Europa consolida su cultura, asimila una parte de su pasado, deshecha otra y mediante dos revoluciones —la religiosa y la científica— se abre a la modernidad. En sus orígenes, estas revoluciones fueron "respuestas finales a enigmas planteados siglos antes". España e Inglaterra no coinciden en las repuestas que ofrecen: nacen, así, dos concepciones de la cultura occidental.

Se ha querido ver en el desarrollo cultural ibérico una reacción frente a la renovación externa. Morse lo explica de una manera más compleja: los españoles "no cavaron trincheras sino que por razones circunstanciales retrocedieron ante las implicaciones últimas de las dos revoluciones". España inició antes que nadie la renovación. Cuando los españoles se habían formado ya una visión del mundo moderno los alcances de las dos revoluciones no eran aún evidentes. Con todo, España fue capaz de formular, de una manera original, una vertiente de la cultura occidental.

Morse describe ampliamente el modo en que ambos países asumieron las dos revoluciones y las implicaciones éticas y epistemológicas de esa asunción en los respectivos sistemas políticos. A partir de la teoría escolástica desarrollada por Victoria y Suárez, Morse encuentra que en España el Estado se concibe "como un todo ordenado en que las voluntades de la colectividad y del príncipe se armonizan a la luz de la ley natural y en interés de las *felicitas civitatis* o bien común". El bien común es entonces la justificación del Estado, pero esta idea tomista y medieval entra en conflicto con la tradición renacentista de Maquiavelo, quien finalmente ingresa en el *index*. Al tratar la otra rama de la cultura occidental, Morse examina la continuidad entre Hobbes y Locke. El primero elimina las cuestiones morales y presenta una apología del Estado en el que lo importante es su utilidad para cada individuo. El estado orgánico se fragmenta en un Estado ahistórico que aunque no concede poder político a la burguesía, está dispuesto a proteger al individuo poseedor. Por su parte, Locke consolida el papel de las libertades individuales, permite un lugar político a la burguesía y remata con una teoría empiricista y neutral, sustentada en "un sistema magisterial de proposiciones evidentes por sí mismas". A la sociedad orgánica española la tradición inglesa opone el pacto social, al principio "jerárquico o arquitectónico" de la vida política, un diseño "nivelador o individualista".

A partir de esa doble exposición, Morse rastrea sus respectivas huellas en América. A diferencia de Angloamérica, en Iberoamérica no se configuran sociedades nacionales bien definidas: las mismas fronteras entre las jóvenes naciones son inciertas. La "ubicuidad de instituciones serviles y cuasiserviles y el origen indígena o africano de una fracción importante de la población impidieron una visión social consistente". Por ello, no se logra la adopción de una ideología hegemónica.

En contraste, Angloamérica vive el "Gran Despertar". La sociedad (los esclavos son aislados constitucionalmente; los indios son sólo una frontera bárbara que es necesario conquistar) ha asimilado los ideales del liberalismo y de la participación política entre iguales que buscan el beneficio económico. Morse recuerda a Sarmiento: "En los Estados Unidos, dondequiera que se reúnen diez yanquis, pobres, andrajosos, estúpidos, antes de poner el hacha al pie de los árboles para construirse una morada se reúnen para arreglar las bases de la asociación". Se trata de una cultura política donde están presentes liberalismo y democracia.

Mientras esto ocurría en el Norte, Iberoamérica hace intentos por trasplantar alguna doctrina que proporcione una visión hegemónica capaz de corregir la creciente desintegración. Como consecuencia del reflejo de la boyante Angloamérica el primer intento girará en torno del liberalismo. La presencia de la cultura política heredada de España —la de Victoria y Suárez— conduce al fracaso: el liberalismo "difícilmente podría florecer en un clima no liberal".

Más tarde Iberoamérica fija su mirada en el marxismo, pero no logra una adaptación a las necesidades locales. No se crea "un marxismo 'indígena' comparable al pensamiento marxista 'rusificado, orientalizado' inspirado por la 'voluntad revolucionaria' de Chernishevsky y Bakunin'". Pero si marxismo y liberalismo no tuvieron éxito la democracia con tintes populistas pudo y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—lo que es más importante a su juicio— podría hacerlo: "En términos ideales —concluye—, cabe esperar que la mezcla de la cultura política ibérica con el rousseaunianismo llene las aspiraciones humanistas occidentales más plenamente que el injerto del marxismo en la tradición nacional rusa o que la mezcla angloatlántica de liberalismo y democracia".

A continuación, Morse muestra la deshumanización de Angloamérica cuyo desenlace probable "es la masificación (ya muy avanzada) de individuos distintos y separados, la realización de la sociedad 'unomista' anunciada en 1920 por la escalofriante novela *Nosotros* de Zamiatin". En torno a la Teoría Crítica de Frankfurt, analiza las contradicciones de una sociedad que pretendiendo defender al individuo lo masifica. En Estados Unidos —explica Morse— el utilitarismo ha llevado a que la sociedad se asemeje a "los grupos sexuales de Juliette de Sade que emplean con utilidad cada momento, no descuidan ningún orificio y cumplen todas las funciones en el espíritu de la actividad intensa y determinada de la cultura de masas".

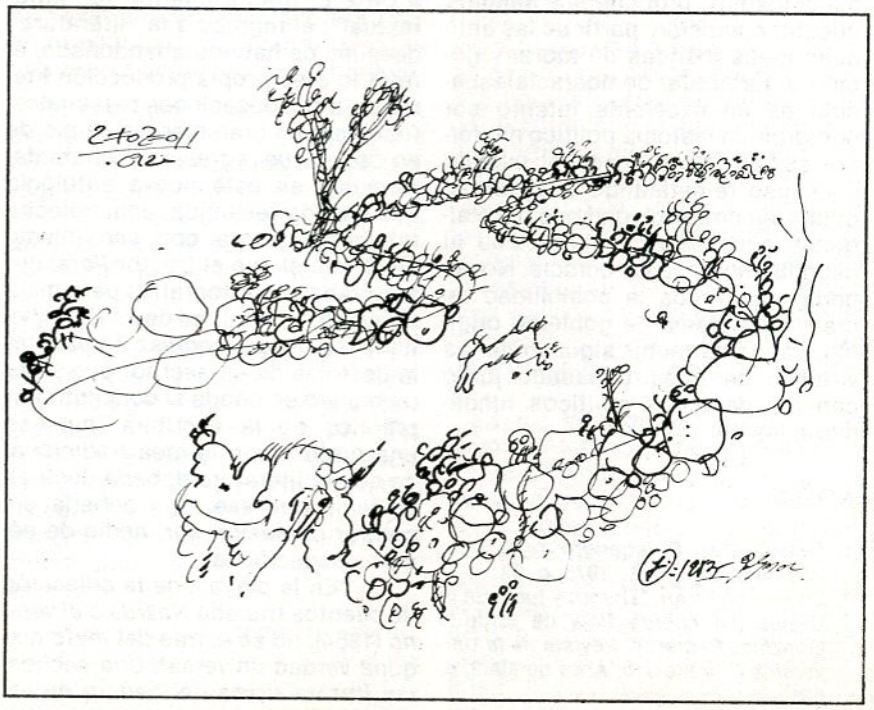
A la deshumanización y soledad de la sociedad en Angloamérica, al desencanto nórdico, Morse opone la menor tensión de la vida cotidiana en Iberoamérica: por ejemplo, cuando un norteamericano se encuentra con otro le pregunta "*How ya 'doin*'"? [cómo están haciendo]. No importa el sentir, sino el hacer. La pregunta misma implica a un interlocutor que está solo. En Iberoamérica aún hay regiones donde se pregunta ¿cómo está la familia? es decir "¿tienen consuelo y apoyo efectivo en un ilógico mundo de peligros ocultos?". Con todo Morse aclara que la "mayor calidez de las relaciones humanas" no crea "un santuario": "millones de iberoamericanos emigran cada año a los Estados Unidos.

El espejo de Próspero refleja una serie de paradojas que se olvidan con frecuencia: se "dice que los Estados Unidos son una democracia pluralista mientras que iberoamérica se inclina hacia regímenes autoritarios monolíticos. Con respecto a su apertura a la conjetura política, sin embargo, vemos que los iberoamericanos son mucho más pluralistas; el discurso político angloamericano está seriamente atado a un conjunto único de proposiciones". Con la ayuda del espejo que Morse nos ofrece entenderemos —más allá del maniqueo discurso ideológico— el estrecho espectro político que existe en los Estados Unidos. La diferencia entre el Partido Republicano o el Demócrata es —al menos desde Iberoamérica— más bien sutil. En Iberoamérica, por lo contrario, el espectro es mucho más amplio. Tomemos, por ejemplo, el caso de Brasil antes del actual gobierno civil: un presidente militar y conservador podría coexistir con un gobernador socialista.

El individualismo angloamericano y la fragmentación social llevan a otra paradoja. Para Morse, cualquier iberoamericano tiene la posibilidad de concebir un "mapa sugestivo de la sociedad" que no podrá deducirse jamás "de la muy autoreferente cabeza de una angloamericano". En Angloamérica todo el aprendizaje —formal o no— lleva a la especialización, a la fragmentación. Importa lo particular no lo universal. En las universidades, por ejemplo, los estudiantes deben elaborar "investigaciones", no ensayos. Para ello reciben "un manual sobre cómo escribir trabajos de final de curso". Durante todos los estudios lo que importa es "conectar las afirmaciones por medio de líneas rectas... evitando la dificultad de pensar". Así los graduados podrán ser "fanáticos de la ecología" pero "no Hegels ni Nietzsches en ciernes".

La falta de pluralidad y la incapacidad de ver al mundo más allá de los límites que impone la especialización hacen que el angloamericano se conciba como parte del poder. "Ni siquiera hablan de 'Estado' sino... de la administración". Se pierde una genuina capacidad crítica: todo se resuelve "mandando una carta al editor". En Iberoamérica, por el contrario, el individuo percibe "los sistemas de poder como externos" y la capacidad crítica es por ello mayor. El final es una profecía de alivio para América Latina: "lo que subsiste, en el período que hemos tomado, son amplios lineamientos de una visión del mundo, no manifestaciones institucionales". Sin embargo, "cabe presumir que ...alguna recompensa le tocará a un pueblo que conserva la capacidad de visualizar y reflexionar sobre su propia condición... Pero aquí hablamos de siglos, no de años".

El libro de Morse concibe de manera reveladora al mundo iberoamericano y puede ser de gran ayuda para el análisis político. *El espejo de Próspero* aporta además elementos históricos de autoestima para el lector iberoamericano. Sin embargo, hay que ser cautelosos. Morse olvida algunos rasgos importantes de la cultura iberoamericana. Sin caer, como diría Vasconcelos, en "un indigenismo falsificado", es necesario recuperar y analizar la presencia



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

indígena en América Latina, sobre todo en México. En palabras de Octavio Paz: "cualquier contacto con el pueblo mexicano, así sea fugaz, muestra que bajo las formas occidentales laten todavía las antiguas creencias y costumbres"[1]. Por lo demás, es igualmente cierta la afirmación de Joaquín Xirau: "En México he descubierto a España"[2]. Esta dualidad es un enigma de México. Morse recupera la herencia española; es necesario no olvidar la indígena.

Por otra parte, Morse deja a un lado el espectro económico. Cierto que no sólo de pan vive el hombre, pero tampoco sólo de encanto ante la vida. Las limitaciones económicas de las jóvenes naciones iberoamericanas, el modelo de desarrollo por el que optaron y la incorporación a un mercado mundial, condicionan también la realidad de Iberoamérica. Para una sociedad que se enfrenta a una asfixiante realidad económica en donde —al menos desde cierta perspectiva —los márgenes de acción son prácticamente nulos, es difícil encontrar una salida si no se intenta analizar con una visión histórica esa realidad económica. Hay que hacerlo sin olvidar —como propone Morse— la imagen de Próspero: los resultados, a veces enajenantes; del progreso económico y político de Angloamérica. La fe en el progreso —utopía decimonónica occidental— no debe cegarnos.

El espejo de Próspero, libro original si los hay, propone una salida a nuestra condición: partir de las antiguas ideas ibéricas de moral y gobierno. La actual democracia española es un excelente intento por construir un sistema político moderno, sin arrojar al fuego el pasado —incluso reinstalando una monarquía— en una sociedad que hace algunos años parecía condenada al caudillismo y a la autocracia. No debería asustarnos la posibilidad de crear un sistema de gobierno original, capaz de reunir algunas de las virtudes de nuestro pasado junto con los derechos políticos fundamentales del siglo XX.

NOTAS

1. **Octavio Paz.** *El laberinto de la soledad.* México, F.C.E., 1976, p. 82.
2. En Ramón Xirau. "Dentro y fuera de la Utopía (*La cuerda floja* de Enrique González Pedrero)" *Revista de la Universidad de México,* Abril de 1982, p. 50.

LA LUZ QUE REGRESA

de Salvador Elizondo

por Dermot Curley

• Fondo de Cultura Económica, México, 1985. 242 pp.

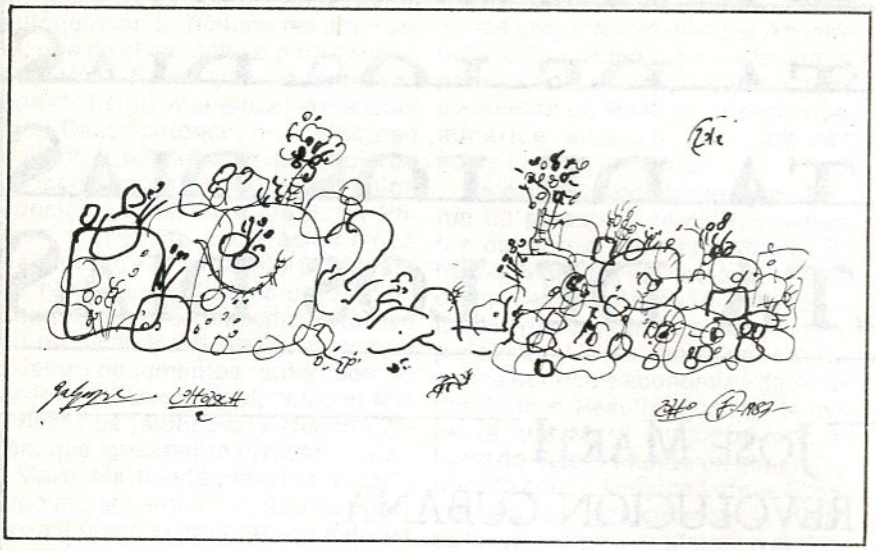
Se puede decir que la recopilación de escritos presentada en esta nueva antología de Salvador Elizondo ha pasado por la prueba de fuego: el ojo crítico y escrupuloso del propio autor. Sin embargo, para el lector, fiel seguidor del itinerario literario de Elizondo, esta "relectura" también representa una lectura diferente. Creo que lo diferente se debe a dos cosas: en primer lugar, a la ausencia de textos largos, *Farabeuf* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968), dos textos difíciles que exigen del lector una concentración y un esfuerzo mayores. Los escritos reunidos en *La luz que regresa* son, en su mayoría, cortos; son también menos difíciles, el lector tiene que luchar menos con la fragmentación textual típica de las dos narraciones extensas. En segundo lugar, lo diferente se debe a que se ofrece en esta antología una "relectura resumida", es decir, no es posible apreciar el camino fascinante que toma Elizondo al pasar de un texto a otro, de un libro a otro. El drama interior, lo "intratextual", el regreso a la "literatura" después de haberla abandonado, el retorno a su propia producción literaria y a sus obsesiones personales: todo esto en gran medida se pierde en *La luz que regresa.* No obstante, sí existe en esta nueva antología una versión resumida, una "relectura" hecha ahora con ese mismo amor con el que el Doctor Farabeuf recortaba sus fotografías para magnificar la solemnidad de un rito milenario. *La luz que regresa* demuestra la destreza de un escritor que pinta un mundo en donde el concepto y la práctica de la escritura implican una ruptura con la idea tradicional de que la literatura debería decir algo y de que ese algo debería encontrar expresión por medio de géneros específicos.

En "En la playa", de la colección de cuentos titulada *Nazrda o el verano* (1964), no se extrae del texto ninguna verdad universal. Una secuencia fílmica típica del género de espionaje se transcribe en términos literarios; "el bote se deslizaba ágil sobre el agua casi quieta bajo el sol violento que caía a plomo del cielo límpido azúl". Es de poca importancia saber quién es Van Guld o quién es El Gordo. Lo que sí es importante es notar que por medio de una secuencia fílmica rápidamente consumida, Elizondo logra dramatizar la fuerza y la riqueza del lenguaje literario.

En "La puerta", el lector es llevado al mundo terrorífico de la locura irremediable. La descripción de este mundo es fría, precisa y escalofriante. Este tono se mantiene a lo largo del cuento. De hecho, "La puerta" no podría existir sin su narrador. Es él quien describe y cuenta todo. Aquí no hay más drama que el de las palabras mismas, de la atmósfera que esas palabras son capaces de comunicar. Se realiza una selección estricta de imágenes. Al final del cuento la mujer abre la puerta, que siempre le ha fascinado. Allí hay un espejo. La mujer ve una mirada de horror en la cara reflejada. Poco después se da cuenta de que la cara es suya. Potencialmente, esta escena es muy dramática. Sin embargo, a nivel del contenido del relato, al lector todo se le ha dicho, nada se le ha demostrado; ha predominado la descripción sobre la acción. Liberados de la obligación de "representar" algo, el lenguaje y las técnicas narrativas aparecen ante el lector como artificio.

Aunque al lector se le informa que Pao Cheng está imaginando todo en el cuento "La historia según Pao Cheng", los detalles realistas son suficientes para "naturalizar" la imaginación y convertirla en una "persona"; "Pao Cheng se acercó cautelosamente al hombre". El texto no miente, pero sí es una mentira. Alguien está imaginando a Pao Cheng, quien a su vez está imaginando al escritor. Ese "alguien" también imagina al escritor, quien imagina a Pao Cheng. Y claro, ese alguien es el narrador, quien regre-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



sa al final del cuento para recordar al lector que él existe, que no es una convención tácita. La fidelidad del narrador a los pensamientos de Pao Cheng vuelve discreta su presencia. Su regreso rompe con este procedimiento y, por lo tanto, con la complicidad establecida entre el narrador y el lector.

Si en la literatura lo verisímil es la máscara que disfraza la leyes del texto, los escritos de Elizondo revelan siemrpe a una tendencia a desenmascarar estas leyes o convenciones. Antes de persuadir al lector que algo sucede de verdad (lo real) o que ciertas cosas podrían suceder (la fantástico), los escritos recopilados en *La luz que regresa* ponen el énfasis sobre la literatura como ejercicio. El protagonista es el lenguaje literario. Lo que Elizondo exige de sí mismo es fidelidad no a un género sino a un proyecto de escritura. En "La Mariposa", el autor se burla de las expectativas del lector, tachando de "escolar" a esta nueva composición. Si la mariposa viva es el simulacro perfecto de la descomposición orgánica, entonces la mariposa muerta o inventada es el simulacro perfecto de la descomposición orgánica. No es de sorprender que la misma persona que inventó la mariposa también haya inventado la escritura.

"La mariposa" pertenece a la colección de cuentos titulada *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969). En los cuatro escritos de este libro recopilados en *La luz que regresa,* la mente que piensa y discurre pertenece a un "yo" omnipresente que no tiene ninguna intención de disfrazarse en una *tercera persona.* Puede estar observando una mariposa (real o inventada) o especulando sobre la naturaleza interior de la realidad ("Teoría del disfraz") o elaborando sobre los mitos urbanos ("Teoría del Candingas"); pero sigue siendo un narrador con muy poco "carácter" propio. El lector escucha sólo su voz, una voz vaciada de toda emoción. No lo ve, no lo siente, no se identifica con él. No obstante, la voz es fuerte, y quizás se puede decir que al no querer ser la voz de "alguien", esa voz invierte la energía ahorrada gracias a su neutralidad en llevar a cabo una escritura que, en ritmo y tono, da a estos cuentos una fuerza unificadora y coherente.

En los escritos que Elizondo ha escogido de su libro *"El grafógrafo* (1972), el autor mismo es el grafógrafo (¡otra invención más!) es el escriba sentado a la mesa "que está ante el enorme espejo que pende del muro", la plumafuente en la mano, como si fuera el pincel del pintor chino, es decir, una prolongación del brazo, del estómago y de la mente. En estos escritos, los procedimientos y géneros tradicionales han sido abandonados por completo. No existe más mundo que el del escritor, que se imagina escribiendo, que recuerda que ha escrito; y son esta imaginación y esta memoria las qué constituirán el escenario de las escrituras que siguen.

"Aviso", impecablemente escrito, presenta de una manera económica y divertida, las metas del autor. Por otra parte, también subraya la dirección general que toman estos escritos. Su fuente es la mente del escritor, su imaginación; su regla de oro consiste en asegurar que esta imaginación esté libre de posibles restricciones. En todo momento estos escritos intentan distanciarse de los "modelos realistas", buscan articular proyectos imposibles. Por medio de una metamorfosis implacable Elizondo crea sus propios mitos ("Ambystoma trigrinum"); al rehusar persistentemente a hacer coincidir la imaginación con la realidad ("Experimento nocturno") o el tiempo escénico escrito con el tiempo real ("Pasado anterior"), el escritor logra dar forma a sus propias maquinaciones.

Finalmente, los escritos de *Camera lucida* (1983) incluidos en *La luz que regresa* indican, después de una depuración total en *El grafógrafo,* un regreso a ciertos procedimientos, a ciertas técnicas narrativas. De hecho, Elizondo no sólo regresa a estas técnicas sino también a su propia producción literaria, a sus propias obsesiones. "El regreso", en todo su sentido literal y literario, no está por supuesto, disfrazado sino revelado, descubierto. "Anapoyesis" dramatiza una obsesión del autor: la poesía, la poesía de Mallarmé, la creación pura, el poema nunca leído, lleno de la energía creativa original. El relato "La luz que regresa" da vida ficticia a otra obsesión: el tiempo textual, la preponderancia del tiempo ficticio sobre el tiempo histórico. Estos escritos o estas máquinas, el "anapoyetron" y el "cronostatoscopio", son figuras expresivas de la mente del escritor, son imágenes entretejidas artísticamente para dar creación a otro instrumento más: la "camera lucida", el libro mismo. Estas máquinas también sirven para regresar, para repetir (¿qué es una obsesión, a fin de cuentas?), sirven para volver a un nombre del pasado (*"Ein Heldenleben"*), a una "primera obsesión pura" ("La legión extranjera").

La luz que regresa presenta, en forma sintética, la trayectoria literaria de Elizondo. Lo que él se propone es "adscribir al género *escritura* no solamente posibilidades definidas dentro de algunos géneros sino cualquier posibilidad". De ahí la emoción que produce esta "nueva" lectura, emoción que se origina precisamente en esa "cualquier posibilidad" llevada a cabo con la meticulosidad de un verdadero artesano.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JOSE MARTI Y LA REVOLUCION CUBANA

por Enrico Mario Santí

Abordar la relación entre José Martí y la actual revolución cubana significa discutir uno de los temas centrales de nuestra historia. Qué impacto ha tenido Martí en la Cuba contemporánea, de qué manera el pensamiento y ejemplo de Martí han influido en el desarrollo de la actual revolución cubana, y qué significa, dentro de ella, la apropiación de Martí, son todas preguntas urgentes y complejas.

Son los propios hechos históricos, desde luego, los que contienen las respuestas a estas preguntas. Pero, como toda literatura nos advierte, ningún hecho histórico resulta ni tan claro ni tan estable como parece a primera vista. Y si bien es cierto que la historia no es ficción, también es cierto que estamos condenados no sólo a vivir la historia sino a *interpretarla,* a derivar un sentido de ella. La historia no sólo transcurre: también posee una significación. Por esta razón no ha de preocuparme, en lo que sigue, el probar o no la afinidad ideológica o moral entre el pensamiento de Martí y la ideología del actual gobierno cubano. En cambio, una pregunta más global sí determinará mi respuesta a estas preguntas: ¿cuál es el sentido de la figura de José Martí dentro de la historia cubana?

Acaso no debería sorprendernos que sea precisamente un profesor de literatura el que haya sido llamado a cerrar una reunión de especialistas sobre historia y política cubanas. Después de todo, ¿dónde hoy en día, salvo en departamentos de literatura, se lee a Martí dentro de los círculos universitarios norteamericanos? ¿Dónde más se toleran su torturada prosa y su verso sentimental; dónde, excepto en cursos de historia literaria, se consideran sus textos como una fuente de conocimiento? (Hablo, desde luego, de la universidad norteamericana; la ubicación de Martí entre cubanos es muy diferente). Esa dicotomía ya de por sí nos presenta la ambivalencia que asumen muchos académicos hacia Martí. Para muchos científicos sociales —historiadores, sociólogos y politicólogos, por ejemplo— Martí sigue siendo apenas un poeta soñador cuya imaginación literaria e idealismo lírico terminan diluyendo la eficacia de su pensamiento sociopolítico. Para ellos, las obras de Martí documentan una forma peculiar de moralismo nacionalista y no una clara doctrina ideológica. A la inversa, para muchos críticos literarios Martí nos presenta la paradoja de una figura de primer orden sin cuyos pensamientos y presencia no se concibe la literatura hispanoamericana moderna, pero cuyas propias obras literarias —su poesía, por ejemplo, sus torpes obras de teatro, o su única novela— no llegan a ajustarse del todo a la modernidad. Las obras, la escritura de Martí, son demasiado retóricas, demasiado cargadas de un contenido moral e ideológico anticuado como para ajustarse a una poética moderna de ambigüedad. En cambio, es precisamente el carácter ambiguo, literario y, por lo tanto, abierto, de la prosa de Martí lo que explica, al menos en parte, el por qué su obra se lee, entre cubanos, un poco como la *Biblia:* es todo para todos. A Martí se le invoca tanto para elogiar como para condenar a los Estados Unidos, tanto para justificar como para negar al actual gobierno cubano, y para inspirar a cubanos tanto de la isla como del exilio. La densidad retórica, el moralismo y el peso ideológico de sus obras literarias son factores que determinan, en gran medida, el consabido debate sobre si Martí fue un mero precursor o el verdadero iniciador de la modenidad literaria hispanoamericana.[1]

A diferencia de este equívoco papel en círculos académicos está el papel sacramental que desempeña Martí dentro de la historia y política cubanas. Para todo cubano, según una tradición que comienza con la muerte de Martí en 1895, éste encarna nada menos que el espíritu de la identidad nacional cubana, y todo cubano busca en sus obras, cual en un texto sagrado, las llaves que o bien justificarían al actual gobierno o bien le otorgarían sentido a la tragedia del destierro. Resultaría ocioso recordar la presencia de Martí dentro del actual régimen. Mucho antes de que siquiera hubiese un "Movimiento 26 de Julio", los seguidores de Fidel Castro se autodenominaban la "Generación del Centenario", invocando así el centenario del nacimiento de Martí. El asalto al cuartel Moncada en julio de 1953, como se sabe, se realizó en nombre de Martí, y el propio Fidel Castro invocó a Martí una docena

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de veces en su célebre discurso de autodefensa *La historia me absolverá,* una de ellas incluso para señalar que Martí había sido nada menos que el "héroe intelectual" de esa acción. Desde entonces, todo discurso político y declaración del gobierno cubano, incluso sus documentos principales, invoca a Martí. La Primera y Segunda Declaración de La Habana, la Constitución Socialista de 1976 y los Estatutos del Partido Comunista Cubano, todos citan de las obras de Martí. Desde luego que existen documentos anteriores al período insurreccional, como el *Manifiesto del Moncada* y *Nuestra razón,* que igualmente invocan y citan a Martí. Martí está presente en todo pronunciamiento del gobierno cubano, así como su gigantesca estatua marmórea está presente en la Plaza de la Revolución, desde donde se suelen lanzar muchos de esos pronunciamientos.

No basta decir, sin embargo, que el gobierno cubano invoca a Martí. A lo largo de 25 años, desde el triunfo de Fidel Castro, el mismo gobierno ha elaborado cierta *lectura* de Martí, lectura que ha estado encaminada a probar los vínculos ideológicos entre el pensamiento de Martí y el proceso revolucionario. Esa lectura ha tenido el efecto saludable de restaurarle el radicalismo político al pensamiento martiano, contrapesando así el patriotismo difuso que rodeaba a la figura de Martí antes de 1959. En un útil estudio sobre Martí, el historiador norteamericano John M. Kirk ha señalado cómo a partir de esa fecha hubo un cambio en la imagen de Martí, del "inadaptado sublime" que prevaleció durante los años de la República al de "líder revolucionario" que se proyecta actualmente. Dice Kirk: "Una lectura cuidadosa de los estudios del pensamiento político de Martí revela que, sobre todo después de 1969, muchos 'martianos' empezaron a ver a José Martí no sólo como un ferviente revolucionario, sino también como un vínculo directo entre el pensamiento de Marx y la naturaleza marxista-leninista de la Revolución de Castro".[2] Apropiarse de Martí, promover la interpretación de sus obras desde el punto de vista del marxismo-leninismo e, implícitamente, legitimar al actual gobierno en términos de su pensamiento, son los propósitos explícitos del Centro de Estudios Martianos de La Habana, institución que creara recientemente el Partido Comunista Cubano. Bajo el cargo de Roberto Fernández Retamar, el Centro lleva a cabo varios proyectos: publica el *Anuario* del Centro; actualmente prepara la primera edición crítica de las *Obras completas* de Martí, y patrocina seminarios anuales para jóvenes sobre la obra de Martí.[3]

Es evidente, por tanto, que Martí fue un precursor de ciertos aspectos del actual régimen cubano. De hecho, Martí fue un nacionalista, un crítico de los Estados Unidos durante las primicias de su expansión imperialista, y un promotor de la autonomía política y económica de América Latina. Resulta igualmente evidente que Martí simpatizó con el llamado Tercer Mundo en general, y no sólo con la América Latina. El nacionalismo revolucionario de Martí, su imaginación indigenista o indígena, le hacen por tanto un precursor natural del actual régimen revolucionario. Pero demostrar que Martí era marxista o aun proto-marxista ha sido una tarea harto más difícil, si no imposible. Al invocar el antiimperialismo martiano, el gobierno cubano implícitamente reduce la ideología de Martí a la suya. En cambio, resulta revelador que todo intento por definir en detalle la ideología martiana termine, por lo general, negando semejante explicitación. Los lectores más asiduos de Martí —Roberto Fernández Retamar, Carlos Rafael Rodríguez, Cintio Vitier y, hasta hace poco, Juan Marinello— concuerdan en lo difícil que resulta hacer de Martí un precursor directo del actual régimen a través de una filiación marxista. Ya en un ensayo de 1962, "El pensamiento de José Martí y nuestra revolución socialista", Juan Marinello advertía lo siguiente:

> Desde luego que el hecho de que un hombre como Martí contemplase con visión tan sagaz los problemas que su época acumulaba sobre Cuba, no quiere decir que poseyera la doctrina y el método oportuno para su tratamiento y solución. En Martí se da una oposición intermitente y vitalicia entre sus puntos de mira de gran demócrata liberal y su asombroso entendimiento de cuestiones que, como ha probado su posteridad, no podían ser liquidadas por las vías que propugnaba.[4]

En un gesto típico de esta lectura, Marinello quiso demostrar en Martí una mezcla de ceguera e intuición acerca de la historia cubana. Reconoce que Martí conocía los problemas, pero advierte que de alguna manera no poseía las claves actuales para comprender esos problemas, y menos aún para resolverlos. Es como si la fe de Martí en la democracia liberal y el pluralismo ideológico, para no hablar de su orientación espiritual, le hubiesen vendado los ojos e impedido analizar correctamente los problemas sociales y políticos que sí detectó. Así pues, la lectura dialéctica de Marinello restaura el dilema histórico de Martí, dilema que el actual gobierno revolucionario, según prosigue Marinello, parece resolver. Sí queda por resolver, en cambio, si el acercamiento de Martí a la ideología del actual gobierno cubano le hace justicia a la complejidad de su pensamiento, o si el actual gobierno ha podido integrar los ideales de Martí a la realidad histórica, y no sólo reutilizar la retórica de esos ideales.

Acaso no resultara necesario plantear estas cuestiones de no existir esa venerable tradición dentro de la historia política cubana. Pues a Martí se le reutiliza periódicamente como un emblema retórico vacío. Muchos años antes de que el actual gobierno propusiese su propia lectura, cada uno de los presidentes cubanos —desde Estrada Palma hasta Batista, habían propuesto la suya— alabaron a Martí y utilizaron su figura con sus propios fines estratégicos. Por tanto, con antecedentes instuticionales como los que cumple Martí dentro de la retórica de la política cubana, su actual reutilización dentro del régimen revolucionario se vuelve al menos sospechoso. No niego lo que antes afirmé: el actual gobierno cubano ha podido probar que Martí fue un precursor de ciertos aspectos de su ideología. Mi propósito es distinto: ubicar esa afirmación dentro de una perspectiva histórica para así iluminar sus motivaciones.

¿Qué explica esa reutilización? La recurrencia de la imagen de Martí se debe a razones diversas y complejas, que tienen que ver tanto con el propio Martí como con sus lectores. Como es sabido, la muerte de Martí a principios de la guerra de Independencia de 1895, dejó planes políticos y militares en estado de confusión. Las eventuales demoras en el envío de nuevas expediciones armadas para ayudar a los mambises, la fragmentación interna de las fuerzas rebeldes que el propio Martí controlaba como "Delegado" del Partido Revolucionario Cubano, para no hablar de la pérdida moral que su muerte acarreó, estos y otros factores explican el fracaso del esfuerzo bélico del ejército cubano, así como la pronta intervención del go-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

bierno norteamericano en la guerra. No obstante los efectos inmediatos que tuvo la muerte de Martí, la primera generación de cubanos republicanos reaccionó hacia Martí de manera profundamente ambivalente. Mártir y loco, líder y fracasado, héroe y suicida —tal era, entre ellos, la doble y ambivalente imagen de Martí. Para darnos sólo una idea de cuán ambivalente ha de haber sido esa imagen: en 1899, el diario habanero *El Fígaro* hizo una encuesta entre 105 personalidades cubanas para determinar el prócer a quien erigir una estatua en el Parque Central de la ciudad. De los 105, sólo 16 escogieron a Martí; y de entre esos 16, tres de ellos —Fermín Valdés Domínguez, Juan Gualberto Gómez y Miguel Viondi— eran los mejores amigos de Martí (Valdés Domínguez, incluso, dirigía entonces otro comité pro-monumento a Martí).[5] Decir que Martí fue olvidado y que sus obras no fueron leídas no describe del todo la recepción de Martí durante esos años de la joven república. Como Martí nunca recopiló su prosa, escrita casi toda para periódicos extranjeros, en forma de libro, sus ideas se dispersaron y no circularon dentro de Cuba. Que la primera edición de las *Obras completas* de Martí se haya publicado en forma fragmentada entre 1900 y 1933 y en el extranjero, constituye tanto una causa como un efecto de este vacío inicial.

No basta decir, como se acostumbra, que la revolución nacionalista de 1933 vindicó a Martí. Que Martí tuviese que ser vindicado ya es significativo de por sí. Martí había sido un mártir de la independencia cubana, y sin embargo la Cuba independiente aún no lo había reconocido como se merecía. Durante los años inmediatamente posteriores a la muerte de Martí, el escaso reconocimiento que recibió se debió a figuras literarias extranjeras —de Rubén Darío a Unamuno— que reconocían su importancia como escritor. En cambio, con la caída del dictador Gerardo Machado, la nación cubana empezó a reconocer la importancia de Martí como líder político, moral y espiritual. Y precisamente en este momento comienza el culto a Martí, cuyos motes son de todos conocidos. Martí se convirtió, de la noche a la mañana, en "el Sano de América", "El Cristo americano", "Místico del deber", "El apóstol", etc.[6]

Resultaría simplista, desde luego, atribuir la existencia de estos motes religiosos a una mera influencia católica dentro de la vida republicana. Las razones del culto a Martí son, a mi juicio, mucho más profundas, y tienen que ver, en su motivación psicológica al menos, con un complejo nacional de expiación por el desprecio que sufró Martí precisamente en el momento en que nace la república que él mismo había ideado. De esta manera, al reaccionar con una mezcla de reverencia y admiración ante la memoria de Martí, después de las convulsiones políticas de los años treinta, el pueblo cubano compensaba su propia ambivalencia y desprecio anterior. Esa reverencia habrá servido para reconocer, de manera masiva, la contribución crucial de Martí, como también para diseminar su pensamietno radical y su obra literaria. También importa reconocer, sin embargo, que su pensamiento empezó a diseminarse dentro del marco de un culto religioso que compensaba, a su vez, un sentimiento nacional de culpa. Lo que bien podría denominarse un complejo nacional de culpa alrededor de la figura de Martí ha persistido y aumentado; sus efectos se siguen sintiendo hasta hoy. Después de todo, la desaparición de Martí fue un factor en la frustración de la independencia cubana y en la imposición de la Enmienda Platt sobre la primera constitución del país. De hecho, en Martí o, mejor dicho, en la *ausencia* de Martí, redicó en gran parte una crisis de identidad nacional, crisis que se refleja en el lamento de la popular "Clave a Martí":

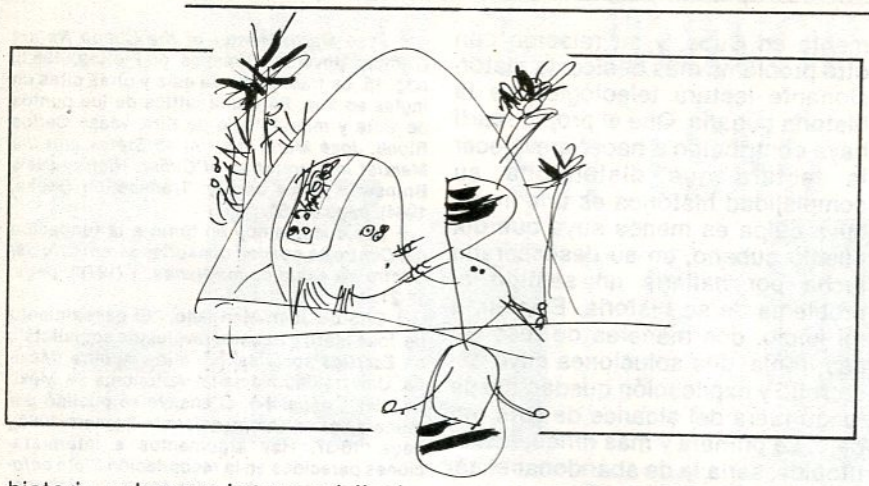
Martí no debió de morir
¡ay de morir!
Si fuera el maestro y el guía
otro gallo cantaría.
La patria se salvaría
y Cuba sería feliz.

Esa crisis de identidad nacional se agudiza con la revolución contra Machado, a partir de la cual la imagen de Martí empieza a cobrar importancia, como un espíritu que guiase al pueblo cubano hacia la restauración de valores nacionales. No es por azar que por entonces comiencen los primeros intentos de una lectura marxista de Martí. Julio Antonio Mella, uno de los fundadores del Partido Comunista Cubano, escribió para entonces un ensayo cuyo significativo título era "Glosas al pensamiento de José Martí".[7] Después, con el fracaso de la revolución contra Machado, ese espíritu-guía ganó aún más importancia, y es la culpa colectiva lo que explica, a mi juicio, el éxito con que las sucesivas administraciones políticas cubanas lo han explotado. Acaso el ejemplo más dramático de esa explotación haya sido el de Batista, quien utilizó el centenario del natalicio de Martí para contrarrestar las críticas a su reciente golpe de estado. Me temo que la lectura institucional que prevalece hoy en día en Cuba constituye otra versión más de esa estratégica explotación.

Desde luego que ni el complejo de culpa nacional hacia Martí ni la retórica religiosa que lo compensó podrían haber sido posibles sin la retórica religiosa del propio José Martí. Quiero decir que, más allá de las circunstancias específicas de la muerte de Martí y de las primeras recepciones de su obra, los propios pensamientos y lenguaje de Martí poseen como un aura religiosa, evidente sobre todo en su oratoria, que de alguna manera determina el culto a su figura. Al mencionar el aura religiosa de Martí no sólo me refiero, desde luego, a su ética espiritual —ética que, como Agramonte y otros han demostrado, Martí deriva de sus lecturas del Idealismo posthegeliano—; me refiero a algo más que a su utopianismo americanista, o al tono elevado de su oratoria, con el que intentaba conservar la precaria alianza política de sus compatriotas exiliados.[8] Si me refiero, en cambio, a la visión de la historia cubana que fundamenta la estratégica reutilización de Martí —visión que encuentra en el propio Martí, por cierto, uno de sus más poderosos abogados.

Esa visión de la historia cubana tiene que ver con la relación progresiva que se suele establecer entre los diversos momentos revolucionarios de los siglos XIX y XX: 1868, 1895, 1933 y 1959 —los "cien años de lucha" que se invocaron en Cuba en 1968, el centenario del Grito de Yara. Es sabida la interpretación que convierte a cada uno de estos momentos revolucionarios en una expresión más poderosa y organizada del nacionalismo cubano y que aparenta culminar en la última revolución de la serie, tal como lo encarna el actual régimen. Dicha interpretación de la historiá cubana asume que existe no sólo una *economía,* un depósito de experiencias del que se benefician las sucesivas revoluciones; asume también y sobre todo una *teleología,* un telos o plan providencial que nos permite leer cada revolución en términos de las demás. Es esa teleología la que le confiere sentido a todo el patrón de la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



historia cubana y lo que privilegia, implícita y necesariamente, el final de ese patrón. Las tres revoluciones anteriores desembocan en la actual revolución, pero es la revolución actual la que le confiere sentido a las otras tres. Es precisamente la fragmentación —o al menos su apariencia—, los sucesivos y frustrados intentos de independencia a través de movimientos revolucionarios, lo que evoca tal teleología y acredita su formulación.

Si es válida o no la interpretación que acabo de describir no debe preocuparnos, al menos por el momento. Baste decir que se esgrime constante e irreflexiblemente. Sí me interesa, en cambio, derivar de ella un par de implicaciones. La primera es que tal teleología postula una interpretación figurativa de sucesos históricos. ¿A qué me refiero con ese término? Según Erich Auerbach, en su influyente ensayo "Figura", se define de la siguiente manera:

> La interpretación figurativa establece una conexión entre dos acontecimientos o personas, la primera de las cuales significa no sólo ella misma, sino también la segunda, mientras que la segunda abarca o cumple la primera. Los dos polos de esta figura están separados en el tiempo, pero ambos, siendo ellos mismos acontecimientos o figuras reales, están dentro del tiempo, dentro del curso de la vida histórica.[9]

Ofrezco el siguiente ejemplo, sobre la relación entre Moisés y Cristo, para aclarar la descripción de Auerbach. Moisés *significa* a Cristo, Cristo *cumple* a Moisés; Moisés *contiene* a Cristo, Cristo *revela* a Moisés; Moisés es una *figura* de Cristo, Cristo es la *verdad* de Moisés. "El propósito de este tipo de interpretación", aclara a su vez Auerbach, "era demostrar que los personajes y acontecimientos del Viejo Testamento eran prefiguraciones del Nuevo Testamento y de su historia de salvación". Además, como también demuestra Auerbach, la interpretación figurativa tenía una función ideológica concreta, en el momento de la ruptura cristiana con el judaísmo. Le confirió al cristianismo un inmenso poder persuasivo y legitimó la nueva visión providencial de la historia.[10]

¿Qué tiene que ver todo esto con José Martí y la Revolución cubana? Mi planteamiento, que es mi segunda derivación, es que toda interpretación teleológica de la historia cubana, como la que acabo de describir, incorpora automáticamente una interpretación figurativa de personajes y hechos históricos. Por ejemplo, así como se interpreta la Guerra de Independencia de 1895 como una revolución precursora de la revolución de 1959, así también José Martí se convierte, automáticamente, en una *figura* de Fidel Castro, quien a su vez es la verdad o cumplimiento de José Martí. Desde luego que la analogía entre Martí y Fidel Castro se ha invocado muchas veces, pero la frecuencia irreflexiva con que se invoca termina diluyendo, a mi modo de ver, su verdadera significación. La interpretación figurativa se encuentra, por ejemplo, en libros como *José Martí: el autor intelectual* (1983), que recopila todas las referencias a Martí y a su obra que ha hecho Fidel Castro en sus discursos entre 1953 y 1981, junto con las anotacioens de Castro en su ejemplar de las *Obras Completas* de Martí. De la larga historia de esa analogía podríamos derivar, además, muchos momentos significativos, como por ejemplo el que aparece en "Martí en Fidel", un típico artículo de periódico de principios de los años sesenta, en el que Edmundo Desnoes, el autor de *Memorias del subdesarrollo* (1965), la célebre novela y film, escribió lo siguiente:

> Aunque el habla de Fidel carece del nerviosismo poético de Martí, ha logrado por otra parte un estilo más directo y eficaz. Martí era un incendio y su cultura humanista de raíz cristiana, lo llevaba siempre a grandes alturas expresivas; su genio verbal era deslumbrante... Tal vez sea mejor así. Martí era demasiado frágil, su sentido inalcanzable del hombre noble y puro lo llevaron a vivir constantemente desgarrado, lanzado hacia la muerte. Para la toma y el ejercicio del poder fue una ventaja que Fidel no haya tenido la profundidad sentimental de Martí, el humanismo desgarrador y trágico de Martí. Martí es el ideal. Fidel es la acción. Pero los principios son los mismos.

El argumento figurativo de Desnoes refleja la creencia, típica de la imaginación popular que prevalecía entonces, de que José Martí había encarnado en Fidel Castro. La analogía era entonces, y aun lo sigue siendo, evidente. Pero lo que acaso no sea tan evidente es que la analogía a su vez presupone un argumento figurativo y una visión teleológica de la historia cubana.

El ejercicio periodístico de Desnoes no resultaría tan significativo de no ser porque repite, de manera insólita, el mismo gesto de muchos de los escritos políticos del propio Martí. Cuando Martí encara la necesidad de persuadir a sus compatriotas exiliados del imperativo moral de renovar la guerra contra España, recurre constantemente a los héroes de 1868 y su relación con su propia época, como manera de legitimar la lucha política, que él y sus compatriotas llevaban a cabo. En un típico pasaje de uno de sus discursos anuales en conmemoración del Grito de Yara dice, por ejemplo, lo siguiente:

> ¡Oh, sí!, aquellos tiempos eran maravillosos. Ahora les tiran piedras los pedantes, y los enanos vestidos de papel se suben sobre los cadáveres de los héroes para excomulgar a los que están continuando su obra. ¡De un revés de las sombras irritadas se vendrán abajo, si se les quieren oponer, los que tienen por única hueste las huestes de las sombras: los que han intentado dispersarles, en la hora del descanso, las fuerzas que necesitaban triunfar, cuando se levanten, como ya se están levantando, sobre la debilidad de los enemigos y el desconcierto de los propios! Aquellos tiempos eran de veras maravillosos. Con ramas de árbol paraban, y echaban atrás, el fusil enemigo; aplicaban a la naturaleza salvaje el ingenio virgen; creaban en la poesía de la libertad la civilización; se confundían en la muerte, porque nada menos que la muerte era necesario para que se confundiesen el amo y el siervo.

Que toda historia debe ser leída teleológicamente parece, a primera vista al menos, inevitable. Proponer otra cosa significaría contradecir la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

propia lógica del conocimiento histórico: le conferimos sentido al pasado a partir no sólo de la configuración de ese pasado, sino también de los resultados de esa configuración —el punto de mira actual que nos permite conferir ese sentido. Y sin embargo, al leer textos como los de Desnoes sobre Martí, o el de Martí acerca de los próceres de 1868, nos encontramos con que el argumento figurativo que tienen en común descansa sobre un gesto profundamente anti-histórico. Para destacar que es Fidel Castro y no Martí el verdadero hombre de acción, Desnoes tiene que convertir a Martí en un idealista pasivo de cuyos defectos sentimentales Fidel ha tenido la suerte de carecer. El contraste entre las dos figuras privilegia a Fidel a expensas de Martí, a quien de paso distorsiona. Y sin embargo, un gesto parecido, y a mi juicio aún más revelador, aparece en el texto de Martí donde la guerra de 1868 se convierte en "tiempos maravillosos", en su doble sentido de sorprendente y sobrenatural. Junto con esa "maravilla" se invoca, por cierto, la fantasmagoría de todo un ejército de ultratumba que regresa para vengarse de su indiferente prole, lo cual dista mucho de ser una descripción material o concreta de Céspedes o Agramonte. Es decir, en ambos pasajes, tanto en el de Desnoes como en el de Martí, se dramatiza el propósito actual a expensas de la deshistorización del pasado. Y esa deshistorización ocurre, como hemos visto, para que una ideología actual se establezca en el presente. Sobre este mecanismo, Auerbach añade que en la lectura que hicieron los padres de la iglesia, el Viejo Testamento dejó de ser una historia de Israel para convertirse en una promesa, una prefiguración de Cristo. Algo análogo se podría decir de la mayoría de las lecturas de la historia cubana moderna. Empezando quizás con Martí, tales lecturas eliminan las contradicciones e interrupciones que separan los diversos momentos revolucionarios con el propósito de hilar una trama sólida y significativa.

Regreso ahora a la pregunta con la que comencé este ensayo: ¿cuál es el sentido de la figura de José Martí dentro de la historia cubana moderna? Es evidente que para contestarla hay que examinar la continua utilización que se ha hecho de Martí, incluso la que se hace actualmente en Cuba, y su relación con otro problema más básico: la distorsionante lectura teleológica de la historia cubana. Que el propio Martí haya contribuído a hacer prevalecer la lectura que distorsiona su complejidad histórica es una ironía cuya culpa es menos suya que del pueblo cubano, en su desesperada lucha por hallarle un sentido al problema de su historia. Existen, a mi juicio, dos maneras de resolver esa ironía, dos soluciones cuyo desarrollo y explicación quedan desde luego fuera del alcance de este trabajo. La primera y más difícil, acaso utópica, sería la de abandonar el hábito de leer la historia cubana a partir de esa teleología, cuyo efecto, como hemos visto, ha sido el de distorsionar el pasado cubano. La segunda y acaso más asequible sería la de investigar y escribir una biografía crítica de José Martí.

Pocas historias como la nuestra están tan repletas de mártires y héroes. No hacen más que morirse para regresar como fantasmas en una pesadilla recurrente que exige aún más víctimas. Pero a los fantasmas se les puede ahuyentar hablándoles frente a frente. Sólo así descubrimos que ellos pueblan el centro de nuestros sueños.

Notas

1 La mejor guía sobre el tema sigue siendo Manuel Pedro González e Ivan A. Schulman, *Martí, Darío y el modernismo* (Madrid: Editorial Gredos, 1969).

2 *José Martí: Mentor of the Cuban Nation* (Tampa: University Presses of Florida, 1983), pág. 15. La traducción de esta y otras citas en inglés es mía. Para una crítica de los puntos de vista y metodología de Kirk, véase Carlos Ripoll, *José Martí, the United States and the Marxist Interpretation of Cuban History* (New Brunswick, New Jersey: Transaction Books, 1984), págs. 33-50.

3 Los documentos en torno a la fundación del *Centro* se pueden consultar en *Anuario del Centro de estudios martianos*, 1 (1978), págs. 11-21.

4 Cito de Juan Marinello, "El pensamiento de José Martí y nuestra revolución socialista", en *Escritos sociales*, ed. Mirta Aguirre (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980), págs. 4-5. El ensayo se publicó por primera vez en *Cuba socialista* 2 (enero 1962), págs. 16-37. Hay argumentos e interpretaciones parecidos en la recopilación *Siete enfoques marxistas sobre José Martí* (La Habana: Editora Política, 1978), que colecciona ensayos de Julio Antonio Mella, Raúl Roa, Blas Roca, Ernesto Guevara, Carlos Rafael Rodríguez, Armando Hart y Juan Marinello. El título exagera el contenido marxista de los ensayos. Con la excepción de los textos de Rodríguez y Marinello, la recopilación toda asume un tono agresivamente revolucionario y no estrictamente marxista. El error del título es de por sí significativo.

5 Véase Richard Butler Gray, *José Martí, Cuban Patriot* (Gainesville, Fla.: University of Florida Press, 1962), pág. 88.

6 Para un recuento del culto, véase Butler, Ibidem.

7 Julio Antonio Mella, "Glosas al pensamiento de Martí", *América libre* (La Habana), Vol. 1, N° 1 (abril 1927), aunque se escribió en México en diciembre de 1926. Fragmentos del ensayo se recogen en *Siete enfoques*, págs. 11-18.

8 Ver Roberto Agramonte, *Martí y su concepción del mundo* (San Juan, P.R.: Editorial Universitaria, 1971), especialmente las págs. 200-272.

9 Erich Auerbach, *Scenes from the Drama of European Literature* (New York: Meridien, 1959), pág. 53.

10 Ibidem, p. 30.

PROXIMOS NUMEROS

Gregorio Klimovski / La universidad argentina
Arturo Carrera / Poemas
Osvaldo Guariglia / El juicio a las Juntas, el "punto final" y la ética
Gonzalo Rojas / Poemas
K. S. Karol / La U.R.S.S. de Gorbachov
Jean Baudrillard / Lo orbital. Lo exorbital
Umberto Eco / La línea y el laberinto
Cornelio Castoriadis / El ejemplo de la democracia griega
Carlos Nino / La reforma constitucional
Alberto Girri / Poemas
George Steiner / Nuestra tierra natal, el texto
Lelia Driben / Alonso y Cuevas: algunas analogías

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los temas de mayor actualidad en 1986

- HONOR MILITAR, CONCIENCIA MORAL Y VIOLENCIA TERRORISTA
  José Enrique Miguens
- EL DESAFIO FEDERAL
  Domingo F. Cavallo - Juan Antonio Zapata
- EL VALOR DE ESCRIBIR
  Marcos Aguinis
- HISTORIA DE LA DEUDA EXTERNA Y ENTRETELONES DEL ENDEUDAMIENTO ARGENTINO Luis Vitale
- EFECTOS PSICOLOGICOS DE LA REPRESION POLITICA
  Diana Kordon, Lucila Edelman y equipo de asistencia psicológica de Madres de Plaza de Mayo.
- COMO EDUCAN LOS ARGENTINOS A SUS HIJOS
  Margot Romano Yalour
- EL EXILIO ES EL NUESTRO
  Carlos Alberto Brocato

Sudamericana-Planeta

Planeta

LOS DOCUMENTOS SECRETOS DEL TERRORISMO
Roland Jacquard

MIS PRIMEROS CUARENTA AÑOS
Plácido Domingo

EL TANGO
Horacio Salas

EL CAMINO DE LA AUTOASISTENCIA PSICOLOGICA
Norberto Levy

MEMORIAS DE PASIONARIA
Dolores Ibárruri

Seix Barral

LA DESESPERANZA
José Donoso

DASHIELL HAMMETT. Biografía
Diane Johnson

UN CHALECO DE ACERO
Gustav Hasford

UNA PASION PROHIBIDA
Cristina Peri Rossi

LAS GEORGICAS
Claude Simon

Ariel

HISTORIA DEL PENSAMIENTO FILOSOFICO Y CIENTIFICO
Siglo XX - Tomos I, II y III
Ludovico Geymonat

LA PROSTITUCION EN EL MEDIOEVO
Jacques Rossiaud

LA TRADICION CENTRALISTA DE AMERICA LATINA
Claudio Véliz

EL INVIERNO NUCLEAR
M. Rowan-Robinson

LAS ILUSIONES DEL PSICOANALISIS
Jacques Van Rillaer

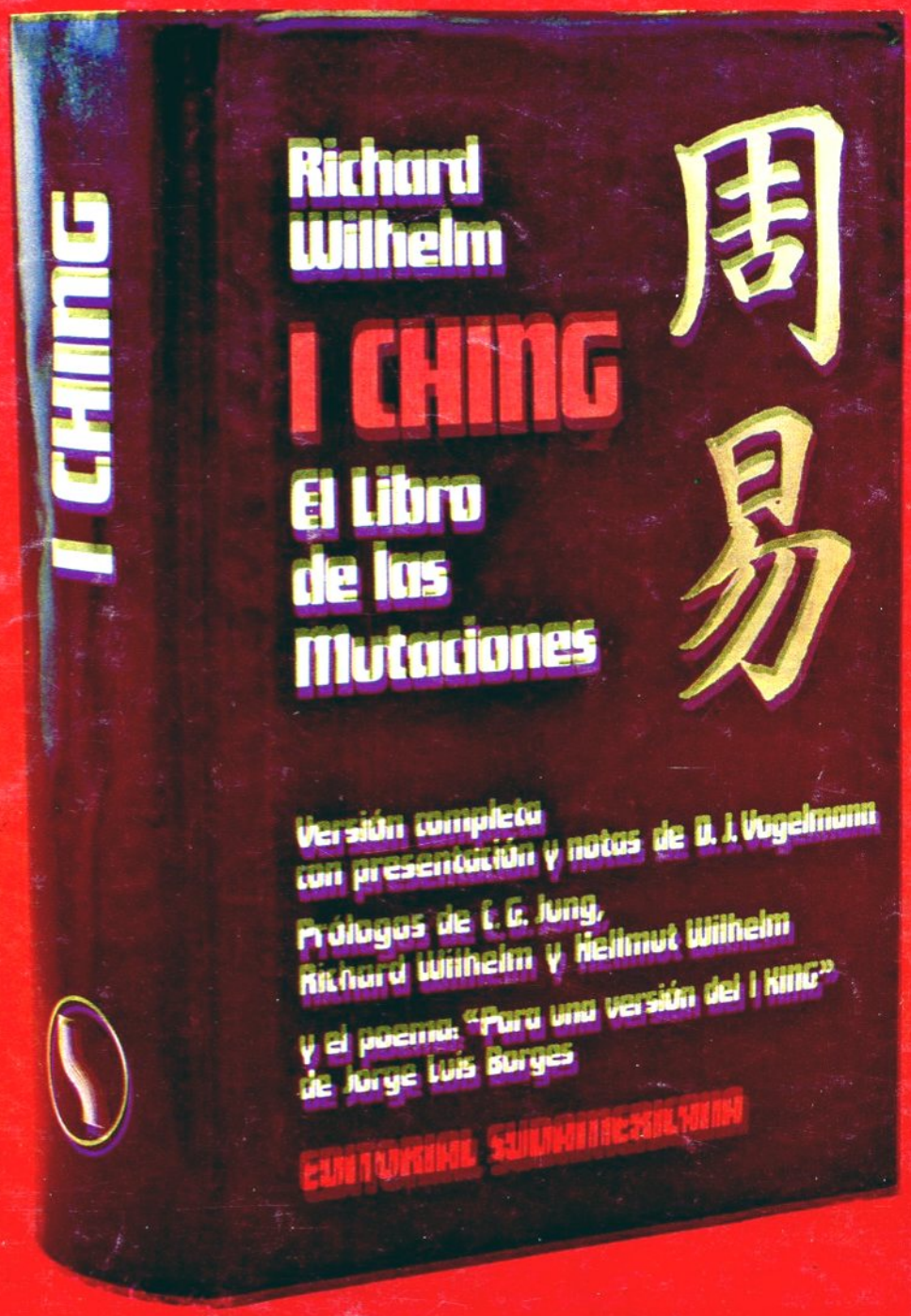
Distribuye **Sudamericana-Planeta**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Un LIBRO FASCINANTE

Texto oracular de tiempos mitológicos. 3000 años de sabiduría.

El "I Ching" o Libro de las Mutaciones es probablemente el texto más antiguo que la humanidad haya conservado. Coincide sin embargo en forma asombrosa con las concepciones más actuales del mundo. Tal vez sea este el motivo fundamental de su resurgimiento y auge universal en estos años. Pero tal éxito se debe también a su función instrumental en la exploración del inconsciente individual y colectivo y a su empleo para una posible previsión del futuro.
Entre las versiones directas del chino arcaico a lenguas occidentales, la de Richard Wilhelm, ya muy difundida en alemán, inglés, italiano y francés, es la más atinada y confiable, tanto en la reproducción de sus fundamentos filosóficos como en la aplicación práctica de sus sentencias. Presentamos la traducción completa de la obra de R. Wilhelm, realizada con prólogo y notas por D.J. Vogelmann y precedida por los prólogos de C. G. Jung y del hijo del autor, sinólogo como su padre, Hellmut Wilhelm.
El Libro de las Mutaciones, texto oracular de tiempos mitológicos, es una de las manifestaciones más importantes de la literatura universal.



EDITORIAL SUDAMERICANA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar